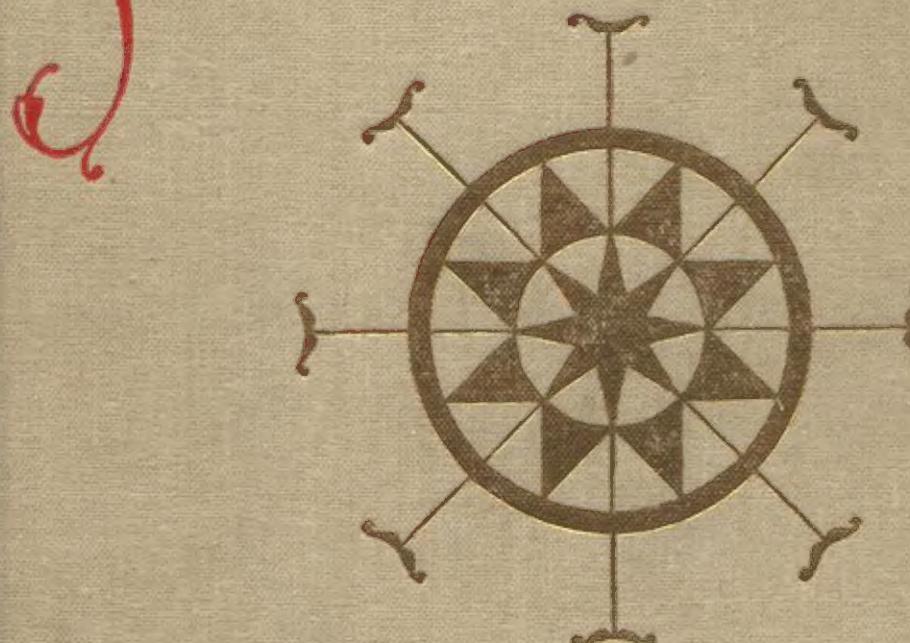


Е. ГЕРЦМАН

ИЗАНТИЙСКОЕ  
МУЗЫКО-  
ЗНАНИЕ



Е. ГЕРЦМАН

Византийское  
музыко-  
знание



---

ЛЕНИНГРАД • «МУЗЫКА» • 1988

Герцман Е. Византийское музыкоznание.— Л.: Музыка, 1988.— 256 с.

В книге излагается история науки о музыке на протяжении всего существования византийского государства (с IV по XVвв.). На основании анализа источников, не переведенных ранее на русский язык, подробно рассматривается весь комплекс проблем, связанных с эволюцией византийского музыкоznания и непосредственно с практикой искусства. В книге показывается связь ранневизантийского музыкоznания с древнегреческой музыкальной наукой, а также влияние византийского музыкоznания на средневековую науку о музыке в Западной и Восточной Европе.

4905000000—684  
Г 026 (01) — 88. 17—88

78.01

ISBN 5—7140—007—2

4905000000—684  
026 (01) — 88. 17—88

ISBN 5—7140—0007—2

Издательство «Музыка», 1988 г.

### ОТ АВТОРА

Официальным рождением Византийской империи принято считать 330 год, когда римский император Константин I провозгласил столицей древнюю мегарскую колонию на берегах Босфора Византий, переименованный затем в Константинополь. Крах византийского государства завершился 29 мая 1453 года, в день захвата Константинополя турецкими войсками. За 1123 года своего существования византийская цивилизация создала самобытную культуру, занимающую достойное место в истории человечества. Она не только восхищала и поражала современников, но и в значительной степени повлияла на народы, оказавшиеся в силу исторических условий в той или иной мере причастными к культуре Византии. Византийское искусство и наука — важная ступень в эволюции художественного мышления и научных знаний, плодотворный поток которых, зародившись на закате античности, влился в эпоху Возрождения, отразив величественную связь времен.

Византийское музыкоznание представляет собой лишь один из своеобразных феноменов этой средневековой культуры. Будучи тесно связанным, с одной стороны, с музыкальным искусством, а с другой — с научными методами познания мира, оно отражает характерные стороны художественного и научного мировоззрения эпохи, ее интеллектуальные и духовные запросы.

Музыкальное византиноведение в течение XX столетия достигло большого развития. Музыкальная культура Византии, казавшаяся еще в прошлом веке и в начале нынешнего чем-то загадочным, неясным и бесконечно далеким от европейского понимания, благодаря трудам выдающихся ученых (Э. Веллеса, Г. Тильярда, К. Хёга, О. Странка и других) стала если не более близкой, то, во всяком случае, более понятной. Это связано, в первую очередь, с активными шагами в деле освоения форм византийского нотного письма. Особое внимание к проблемам нотации вполне оправдано и закономерно, так как без правильного понимания нотографии невозможно осознать непосредственно само музицирование (вместе с тем, для проникновения в специфику музыкального мышления древнейших эпох, в том числе и ранневизантийского периода, нотация, рассматриваемая обособленно от других областей музыкальной цивилизации, — слишком

слабый помощник<sup>1</sup>). Усилия, направленные на разгадку тайн нотации, были только первым шагом в познании византийской нотографии, который сопровождался неизбежными просчетами, заблуждениями и нередко преувеличенной оценкой достигнутого. Тем не менее, мы сейчас имеем несравненно большую возможность, чем предыдущие поколения, приблизиться к византийскому музыкальному наследию и попытаться продолжить то, что столь успешно начали наши знаменитые предшественники.

При активном исследовании нотного письма, значительно медленнее шло изучение остальных сторон музыкальной культуры Византии: эволюции музыкально-художественных стилей и жанров, функциональной сути ладотональных норм, специфики музыкальной педагогики, особенностей творчества каждого из мелургов (творцов музыки) и многих других вопросов. Сюда же следует отнести и византийскую науку о музыке. Неослабевающий интерес к нотации, являющейся одним из ее аспектов (и в то же время важнейшим атрибутом художественной практики), на долгое время заслонял все остальные проблемы византийского музыказнания. Для этого, правда, существовали и существуют серьезные причины. Еще многие памятники византийского музыказнания продолжают оставаться в рукописях, разбросанных по многочисленным, часто труднодоступным хранилищам, например в монастырях Греции, Южной Италии и Ближнего Востока. Такое положение очень осложняет изучение целой серии важных источников. Кроме того, даже те из них, которые опубликованы, следуют только одному или, в лучшем случае, двум спискам сочинения. Подлинно же научный подход к такому материалу требует выверенного критического издания, учитывающего все известные рукописные варианты памятника. К сожалению, в таком виде опубликованы лишь считанные источники византийского музыказнания, а все остальные ждут своего часа<sup>2</sup>.

Отсутствие критических изданий многих памятников византийского музыказнания безусловно тормозит исследование византийской научной мысли о музыке, и именно поэтому до сих пор периодически осуществлялся анализ лишь отдельных источников.

Настоящая книга — первая попытка целостного исследования византийской науки о музыке и уже только по этой причине она не может быть лишена недостатков как всякий первый

<sup>1</sup> Подробную аргументацию этой точки зрения см. в моей предыдущей книге: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. — Л., 1986. — С. 8—15 (в дальнейшем: АММ).

<sup>2</sup> Новая венская серия *Monumenta Musicae Byzantinae*, предназначенная специально для публикации памятников византийского музыказнания (в отличие от старого копенгагенского издания *Monumenta Musicae Byzantinae*, посвященного транскрибированию и анализу самих образцов музыкального творчества), только начала выходить. К настоящему времени в печати появились лишь первые два тома (о них см.: ч. II, гл. II наст. изд.).

<sup>3</sup> Соответствующая литература будет указана в процессе изложения материала.

опыт в малоизученной области. В предлагаемой книге рассматриваются только опубликованные памятники византийского музыказнания. Такое решение было продиктовано не только уже указанной труднодоступностью многих рукописных материалов, но и тем, что их объем, до сих пор далеко не полностью известный, предполагает работу нескольких поколений исследователей. Однако пассивное ожидание того неблизкого времени не может способствовать углублению наших знаний о византийской музыкальной науке. Вне сомнения, фонд опубликованных памятников византийской музыковедческой мысли будет постепенно пополняться, и последующие работы, посвященные той же теме, будут несравненно шире и полнее.

Структура книги обусловлена особенностями анализируемого материала. Дело в том, что наука сейчас располагает только памятниками византийского музыказнания, написанными в последние пять веков существования империи, хотя подобного рода работы создавались и ранее. Кроме этих памятников существует серия специальных трактатов, появившихся на рубеже античности и средневековья — в IV—VI веках. Они продолжают развивать традиции античной теории музыки, и без их анализа не может сложиться верное представление об особенностях исторической эволюции византийской науки о музыке. Таким образом, имеющийся материал связан с двумя периодами — ранневизантийским и поздневизантийским. Между ними существует пробел более чем в четыре столетия, о которых не сохранилось никаких сведений. Если когда-нибудь этот пробел будет заполнен новыми, ныне неизвестными памятниками, наше представление о византийском музыказнании расширится. Но в настоящее время с таким обстоятельством невозможно не считаться. Поэтому предлагаемая книга подразделена на две части. Первая из них посвящена обзору памятников ранневизантийского музыказнания, а вторая — важнейших музыкально-теоретических достижений поздневизантийской *musica practica*, непосредственно связанной с художественным творчеством. К сожалению, я вынужден был отказаться от желания включить во вторую часть книги анализ памятников *musica theorica*: слишком обширна эта область византийского музыказнания, и она требует самостоятельного исследования.

Совершенно естественно, что изучение византийской науки о музыке невозможно в отрыве от византийского музыкального искусства. С этой целью каждая из двух частей книги предваряется специальной главой, где сжато освещаются важнейшие исторические этапы византийской музыкальной практики.

Поскольку в настоящей книге значительное количество византийских музыкально-теоретических фрагментов переводится на русский язык впервые, большое значение приобретает смысловая направленность переводов первоисточников, ибо в конечном итоге от этого зависит справедливость выводов исследования. Поэтому

без цитирования греческого текста невозможно обойтись (как всегда в подобных случаях, цитаты снабжены специальными цифровыми указателями<sup>4</sup> и параллельно даются ссылки на конкретные издания, по которым цитируется греческий текст). При транслитерации специальных терминов и личных имен в каждой части используется индивидуальный метод: в первой части, посвященной анализу античных традиций в ранневизантийском музыказнании, применяется чтение звуков древнегреческого языка, принятые в научном обиходе и иногда именуемое «эразмовским»; во второй части, излагающей поздневизантийские музыкально-теоретические представления, используется так называемое «рейхлиновское» чтение, непосредственно связанное с византийской традицией (исключение составляют термины, перешедшие в византийское музыказнание из древнегреческого). При транслитерации имен и прозвищ стремление к точной передаче их звучания натолкнулось на непреодолимый барьер давно и прочно укоренившейся у нас традиции опускать типично греческие окончания (например, «Кукузель» и «Глика» или «Иоанн» и «Никифор» вместо более верных «Кукузелис», «Гликис», «Иоанис», «Никифорос»). Но чтобы не вносить путаницу в античную и византийскую ономастику, принятую у нас, не оставалось ничего другого, как следовать этой устаревшей и вряд ли оправданной традиции.

Считаю своим долгом выразить глубочайшую признательность Александру Иосифовичу Зайцеву, который любезно ознакомился с важнейшими из выполненных мною переводов греческих музыкально-теоретических памятников, сделал целый ряд ценных и важных уточнений и пояснил грамматически и стилистически труднопонимаемые места.

<sup>4</sup> О них см.: АММ.— С. 26.

## Часть первая

### РАННЕВИЗАНТИЙСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ

#### Глава I

##### МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА IV — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ VII ВЕКОВ

На пути изучения ранневизантийской музыки существует бесконечно много трудностей. Не случайно именно вопросы ранневизантийской музыкальной культуры почти никогда не обсуждаются в специальных работах, а в общесторических обзорах этому периоду отводится до предела скромное место, и чаще всего дело ограничивается лишь несколькими замечаниями гипотетического характера. К сожалению, сейчас возможно лишь контурно наметить некоторые разрозненные «островки» музыкальной жизни первых столетий византийской цивилизации и довольно предположительно обрисовать ее основные черты. Недостаточность фактологического материала создает условия для многих необоснованных суждений, в значительном количестве накопленных в музыкальном византиноведении. Многие из них требуют пересмотра, уточнения или проверки. Поэтому при изложении даже общепринятых точек зрения и общеизвестных фактов невозможно обойтись без дискуссий и полемики.

Основная сложность изучения ранневизантийской музыки заключается в том, что наука лишена образцов музыкального творчества этого периода. Наиболее древние из сохранившихся нотографических памятников датируются только X веком, тогда как аналогичные материалы первых пяти веков византийской империи полностью отсутствуют. Причину такого положения нужно видеть не только в древности самих документов, которые с трудом могли сохраниться до нашего времени, но и в бурных исторических событиях жизни византийского государства — во время многочисленных восстаний, мятежей и вооруженных столкновений погибли многие памятники культуры. Особенно это относится к иконоборческому движению (726—843). Как известно, музыкальные рукописи собирались большей частью в монастырях, служивших оплотом иконопочитания. Вместе с уничтожением многих монастырских храмилищ исчезли и древнейшие нотографические источники. В результате наука оказалась лишена важнейших и наиболее достоверных материалов. Их

отсутствие вряд ли можно будет чем-нибудь восполнить, а только эти документы при правильной и полной дешифровке могут дать важные сведения об основных тенденциях самого художественного творчества: об особенностях музыкального языка, о специфике жанров и т. д.<sup>1</sup>. Поэтому для выяснения особенностей музыкального искусства ранневизантийского периода ученые вынуждены прибегать к изучению либо косвенных материалов, либо на основе анализа поздневизантийских музыкальных образцов пытаться составить представление о характерных чертах музыки древнейшего этапа. Совершенно очевидно, что при такой методологии познания получаемые результаты очень приблизительны, далеко не всегда достоверны и весьма спорны.

В этом вопросе не помогает и то обстоятельство, что ранневизантийская музыкальная культура являлась развитием и продолжением позднеантичной. К сожалению, сохранившиеся античные нотографические источники настолько малочисленны и отрывочны, что не дают никакой более или менее устойчивой опоры при изучении ранневизантийской музыки<sup>2</sup>. Уже давно ни для кого не секрет, что по этим памятникам невозможно установить даже основные формы античного музыкального мышления<sup>3</sup>.

Здесь есть и другие сложности. Так, в связи с тем, что дошедшие до нас материалы зафиксированы в основном свидетельства о церковной музыке, абсолютное большинство работ посвящено исследованию лишь духовного музыкального творчества<sup>4</sup>. Все остальные сферы музыкального искусства пока остаются почти недоступными для познания. Иногда даже появляются утверждения, что «византийская музыка — это церковная музыка»<sup>5</sup>.

Спору нет, церковная музыка играла главенствующую роль в музыкальной жизни Византии, проникая в самые различные области быта, общественной жизни, накладывая отпечаток и на другие сферы творчества. Можно даже считать, что она

<sup>1</sup> Правда, на пути познания особенностей музыкального мышления по древним нотациям, в частности по невменной византийской, есть свои трудности, которые вряд ли когда-нибудь можно будет преодолеть. Подробнее об этом см.: Герцман Е., Монахова С. Об актуальных проблемах изучения ладовых особенностей византийской музыки//Византийский временник.— Т. 41.—1980.— С. 234—238; см. также АММ.— С. 10—11.

<sup>2</sup> Все известные сейчас образцы античной музыки опубликованы в изд.: Pöhlmann E. Denkmäler altgriechischer Musik.— Nürnberg, 1970. (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstsprachwissenschaft.— Bd. 31).

<sup>3</sup> Подробнее об этом см.: АММ.— С. 13—15.

<sup>4</sup> В этом нетрудно убедиться даже по обзорам исследования византийской музыки, осуществленным в последние десятилетия: Tillyard H. J. W. Gegenwärtiger Stand der byzantinischen Musikforschung//Die Musikforschung. VII.—1954.— S. 142—149; Velimirović M. Present Status of Research in Byzantine Music//Acta Musicologica.—1971.— Vol. 48.— № 1—2.— P. 1—20; Touliatos-Banker D. State of the discipline of Byzantine music//Ibid.—1978.— Vol. 50.— № 1—2.— P. 181—193.

<sup>5</sup> Lang H. Music in Western Civilization.— New York, 1940.— P. 22.

являлась неким стержнем музыкальной практики, для чего имелись причины социально-общественного характера.

Христианство, ставшее в Византии государственной религией, оказывало решающее влияние на воспитание и мировоззрение людей, на их взаимоотношения. Религия определяла основополагающие нормы жизни всего государства и его населения. Ежедневные церковные и домашние богослужения, зачастую совершающиеся по несколько раз в день, стали обязательным атрибутом жизни каждого византийца вне зависимости от его социально-общественного положения. Богослужения сопровождались различными песнопениями, исполнявшимися не только клиром, но и всеми прихожанами. Приобщению к религиозным песнопениям способствовали и многочисленные церковные праздники. Не было ни одной сферы гражданской или общественной жизни, которая была бы ограждена от религии, а следовательно, и от религиозной музыки. Поэтому не удивительно, что столь широкое ее распространение в конце концов привело к тому, что она перешагнула границы церквей и монастырей, стала активно внедряться в область общественного и домашнего музенирования, и постепенно грань между церковной и нецерковной музыкой стала размытой и не ярко выраженной.

Вместе с тем, нельзя не замечать и других пластов византийской музыкальной жизни. Византийская музыкальная культура, как и любая другая, не могла быть и не была односторонней. Подтверждением этому служит множество доказательств. Так, знаменитый христианский проповедник и писатель Иоанн Златоуст (354—407, с 398 по 404 гг. патриарх Константинополя) упоминает широко распространенные песни детей, путешественников, виноградарей, ткачей, моряков<sup>6</sup>, а Григорий Назианзин (ок. 330—390) и другие церковные деятели с возмущением пишут о «театральных песнях»<sup>7</sup>. Следует упомянуть также известные по предвизантийским языческим источникам песни, певшиеся женщинами во время сева<sup>8</sup>, песни мельников<sup>9</sup>, земледельцев<sup>10</sup>, «увещевательные» (ұшмодоұржá) песни<sup>11</sup> и многие другие. А ведь это только незначительная часть вокальных жанров, о которых сохранились лишь мимолетные упоминания. Существовали многочисленные инструментальные жанры древней

<sup>6</sup> Joannis Chrysostomi Expositio in Psalmum XLI//Migne J.-P. Patrologiae cursus completus. Series graeca (T. 1—166.— Paris, 1856—1867. в дальнейшем — PG).— T. 55.— Col. 156—157.

<sup>7</sup> Gregorii Theologi Oratio XVIII, 10.— PG 35.— Col. 996.

<sup>8</sup> Athenaei Naucratitae Dipnosophistarum libri XIV, 619 a (по изд.: Athenaeus. The Deipnosophists. With an English Translation by Ch. Gulick.— New York, 1950.— Vol. 2.— P. 332—333).

<sup>9</sup> Ibid., XVI 618 D.—P. 330.

<sup>10</sup> Procli Chrestomathia 34. Цит. по: Hephestionis Alexandrini Enchiridion, curante Th. Gaisford, accedit Procli Chrestomathia grammatica.— Lipsiae, 1832.— P. 426.

<sup>11</sup> Ibid.

музыки<sup>12</sup>, продолжавшие бытовать с довизантийских времен. Не следует забывать, что «мирская» музыка, освященная много-вековой традицией, была близка и понятна самим различным слоям населения и пользовалась большой популярностью. Для подтверждения сказанного достаточно привести хотя бы некоторые из многочисленных свидетельств. Иоанн Златоуст, например, сообщает: «Если приезжает какой-то замечательный музыкант, то... люди заполняют театр и, бросив все... торопясь, садятся и с большим удовольствием слушают [исполнение] песен с инструментальным сопровождением, проверяя звучность обоих» (*καὶ τὴν ἀμφοτέφων βασανίζοντες σύμφωνίαν*)<sup>13</sup>. В другом своем сочинении, обращаясь к пастве, он говорит: «Ныне ваши дети предпочитают сатанинские песни и пляски, точно так же, как повара, пекари и танцовщики»<sup>14</sup>. Иоанн Златоуст свидетельствует также и о том, что древнее искусство кифародов и авлетов<sup>15</sup> продолжало жить и доставлять удовольствие слушателям. По его словам, «богатые люди после трапезы приводят кифародов и авлетов; они превращают свой дом в театр...»<sup>16</sup>.

Это говорит о том, что народная музыка, истоки которой уходят далеко в языческие времена, несмотря на всяческие гонения и преследования, продолжала существовать. Она звучала там, где народные массы могли хотя бы ненадолго вырваться из тесных рамок канонизированного церковного обихода, из-под опеки строгих блюстителей ортодоксальной религиозной нравственности: во время народных гуляний, древних обрядов и сохранившихся еще кое-где языческих праздников. Церковь усердно и постоянно следила за музыкально-художественными вкусами верующих и делала все возможное, чтобы оградить их от влияния народной музыки, так как вместе с ней в среду прихожан проникал дух язычества. Но несмотря на усилия таких выдающихся деятелей церкви, как Климент Александрийский, Иоанн Златоуст, Василий Великий, Афанасий Александрийский, Григорий Нисский, Григорий Назианзин и другие, народная музыка не потеряла своей притягательности. Не случайно несколько канонов шестого Константинопольского собора (680—681) были направлены на то, чтобы поставить новые преграды на пути распространения народной музыки. Так, 24-й канон провозглашал, что «никому из причисленных к священническому сану и монаху не разрешается посещать ипподром».

<sup>12</sup> Некоторые из них указаны в статье: Герцман Е. Античное учение о мелосе// Критика и музыкознание.—Л., 1987.—Вып. 3.—С. 114—148.

<sup>13</sup> Joannis Chrysostomi Commentarius in sanctum Joannem Apostolum et Evangelistam. Homilia prima// PG 59.—Col. 25.

<sup>14</sup> Idem. In epistolam ad Colossenses commentarius III, 9, 2.—PG 62.—Col. 362.

<sup>15</sup> οἱθάρδος, от οἱθάρδα (кифара) и ὠδός (певец) — музыкант, певший и аккомпанировавший себе на кифаре или любом другом струнном инструменте; αὐλητής или αὐλητήρ — исполнитель на авлосе.

<sup>16</sup> Joannis Chrysostomi In genesim sermo IX// PG 53/54.—Col. 619.

либо театральные игрища. И если какой-либо священнослужитель будет зван на брачный пир, то при возникновении игрищ пусть он возмутится и тотчас же удалится. Так предписано учением отцов наших. Если же кто-нибудь будет уличен в этом — либо пусть обуздаст [себя], либо пусть будет низложен<sup>17</sup>. В таком же духе звучит и 51-й канон: «Этот святой и вселенский собор запрещает так называемых мимов и их театры, а также запрещает исполнять пляски на сцене. Если же кто-то будет пренебрегать установленным правилом... если он священнослужитель — пусть будет низложен, если мирянин — пусть будет отлучен [от церкви]»<sup>18</sup>. 62-й канон этого собора направлен против празднования древних «календ»<sup>19</sup>, во время которых звучала народная музыка.

Приведенные постановления свидетельствуют о том, что под обаяние народного искусства подпадали не только прихожане, но и сами священнослужители. Поэтому церковь вела неослабную борьбу со всякими проявлениями языческого начала в музыкальном быту.

Однако вопреки всем запретам и соборным установлениям народная музыка продолжала звучать. Хронист Георгий Кедрин пишет о «непристойных шутовских и неудержимо крикливых лигизмах», о «сатанинских плясках и бессмысленных криках», о «песнях, собранных на перекрестках и в притонах»<sup>20</sup>. Все эти бранные эпитеты относятся к жанрам народной музыки. О лигизмах упоминал еще Григорий Назианзин, призывая верующих обратиться к гимнам вместо тимпанов, к псалмодии вместо «безобразных лигизм» (*τὸν αἰσχύλον λυγισμάτων*)<sup>21</sup>. Четыре столетия спустя 21-й канон Никейского собора (787) вновь вынужден был напомнить о «сатанинских песнях, кифарах и развратных лигизмах»<sup>22</sup>.

Лигизма — это женская песня. Предположительно возможны две этимологии самого термина *λύγισμα*. Он может происходить от прилагательного *λύγις* — «голосистый», «звукучный», указывая на звонкость женских голосов. Еще в древнегреческой музыкальной практике определения типа «звонкозвучный» (*λυγυηχής*), «звонкоголосый» (*λυγύθρος*) нередко использовались для характеристики звучания таких инструментов, как кифара и пектида. Термин «лигизма» мог быть связан и с глаголом *λυγίζω* («изгибаю», «закручиваю»). Такое предположение подтверждает и анонимная схолия к вышеприведенному фрагменту Григория Назианзина, где лигизма трактуется как «женоподобная песнь» (*θηλυδριώδης*).

<sup>17</sup> Ράλλης Κ., Πότλης Μ. Σύνταγμα τῶν θείων καὶ ἱερῶν Κανόνων.—Т. 2.—Α'θηναι, 1852.—Σ. 356.

<sup>18</sup> Ibid.—Р. 424—425.

<sup>19</sup> Ibid.—Р. 448.

<sup>20</sup> Georgii Cedreni Historiarum compendium// PG 122.—Col. 68 В-С.

<sup>21</sup> Gregorii Theologi Oratio V: Contra Julianum II// PG 35.—Col. 709 В.

<sup>22</sup> Ράλλης Κ., Πότλης Μ. Op. cit.—Р. 643.

которая сопровождается жеманством и изображает разврат черни: вертесь (λυγίζεσθαι), искусно танцуя и ломаясь, завывая песню и [надрывая] голос... Название этой песни [происходит] от „лигос“.  
(...) „Лигос“ называется и страстное пение»<sup>23</sup>. Согласно схолиасту, лигизма в представлении современников олицетворяла «страстное пение» не только из-за особенностей танцевальных движений, но и благодаря характеру вокально-интонирования — извилистой, «закрученной» мелодической линии.

«Неясные крики», упомянутые Георгием Кедрином,— не что иное, как народные песни, исполненные либо вообще без слов (на гласных звуках), либо сочиненные так, что слова в них не играли существенной роли, а служили неким «текстовым фоном» для свободного развития мелодии. Поэтому в сообщениях церковных деятелей, рассматривающих музыку лишь как помощницу для популяризации религиозных догматов и, следовательно, не признававших песен без слов, такие произведения именуются как «неясные» (ἀστροι), в отличие от «ясных» (εὖστροι), в которых текст был важным смысловым компонентом. Судя по сохранившимся отрывочным свидетельствам, существовало много разновидностей жанра «неясных» песен, в которых певцы, не скованные рамками определенного текста, могли свободно проявлять свое мастерство импровизации. Особое распространение получили так называемые «теретизмы» (τερετίσματα), сохранившиеся еще с языческих времен<sup>24</sup>. Эти песни, зародившись как подражание пению цикад, развились в сложные и многообразные формы вокальных импровизаций, где все зависело от вкуса и мастерства исполнителя.

Не следует думать, что народная музыка отражала лишь настроение веселья. В сохранившихся источниках, авторы которых были связаны с церковью, внимание акцентируется лишь на этой стороне народных песен, чтобы убедить верующих в их вредности и пагубности для нравственности. Но среди народных песен существовали произведения с глубоким, порой трагическим содержанием. Например, византийский историк VII века Феофилакт Симокатта обращает внимание на то, что песни куртизанки Родопы вместо того, чтобы возбуждать приятность, несут печаль и похожи на песни трагедии, их мелодии «не прельщают, а учат целомудрию»<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Anonymi Scholia ad Gregorium Oratio II Contra Julianum//PG 36.— Col. 1255.

<sup>24</sup> См.: Pseudo-Aristotelis Problemata XIX, 10 (по изд.: Jan C. Musici scriptores graeci. Aristotelis, Euclides, Nicomachus. Bacchius, Gaudentius. Alypius et melodiarum veterum quiquid extat. Recognovit prooemii et indice instruxit D. C. Janus.— Leipzig, 1895.— P. 83); Anonymi Ars musicæ 92 (по изд.: Najock D. Drei anonyme griechische Traktate über die Musik. Eine kommentierte Neuausgabe des Bellermannschen Anonymus.— Kassel, 1972.— S. 142).

<sup>25</sup> Theophylacti Simocattii Scholiastici Epistolæ morales rusticae amotoriae XXI//Epistolographi Graeci, recensuit R. Hercher.— Parisiis, 1873.— P. 769.

Народная музыка безусловно оказывала влияние на музикальные вкусы византийцев. Поэтому нет ничего удивительного в том, что прихожане, участвуя в богослужениях, использовали интонации народных песен. 75-й канон шестого Вселенского собора категорически запрещает какие бы то ни было проявления такого песнетворчества в церкви: «Мы желаем, чтобы присутствующие в церкви не применяли бессмысленных воплей (βοᾶς ἀτάχτοις), не принуждали [свое] естество к крикам, не добавляли не подобающих и не свойственных церкви [звуканий], а с великим вниманием и благочестием возносили псалмодии...»<sup>26</sup>. Необходимость в таком постановлении была вызвана тем, что в церковную музыку активно проникали чуждые ей элементы. Это проявлялось не только в непосредственных музыкальных заимствованиях из фольклора, но и в самой форме выступлений псалтов. Известно, что 16-й канон Карфагенского собора запретил певчим кланяться после исполнения песнопений<sup>27</sup>. Значит, еще на рубеже V—VI веков церковные певчие чувствовали себя подлинными актерами и по традиции поклонами благодарили слушателей-прихожан за внимание.

Таким образом, религиозная музыка не была обособленным феноменом, а постоянно находилась под влиянием народной музыки, которая, в свою очередь, также не могла не испытывать воздействия церковной музыки (в дальнейшем мы увидим, как на заключительном этапе развития византийской музыки некоторые народные жанры, например «теретизма», становятся общепринятыми в церковной музыке). Народная и церковная музыка представляли собой две стороны единой византийской музыкальной культуры. Их взаимовлияние естественно и предопределено всем ходом развития византийского общества.

Еретические и иконоборческие движения также не могли не коснуться музыкального искусства. Нагляднее всего это проявилось в спорах об исполнении важного для богослужения «Трехсвятительного гимна» (τρισύγιος ὑμνος)<sup>28</sup>. Как свидетельствует автор XII века Феодор Вальсамон,monoфизитский патриарх Антиохии Петр Кнафей (V в.) ввел добавление в гимн: после слов «святой бессмертный» стали петь «распятый за нас»<sup>29</sup>. Почти современник Вальсамона канонист Аристин приписывает это нововведение Павлу Самосатскому<sup>30</sup>, а церковный историк Евагрий (536—ок. 660) — императору Анастасию I (491—518)<sup>31</sup>. Такое добавление противоречило важнейшему догмату православной церкви, так как разделяло единое понятие бога-отца и бога-сына.

<sup>26</sup> Ράλλης Κ., Πότλης Μ. Op. cit., II.— P. 478.

<sup>27</sup> Ibid., III.— P. 342.

<sup>28</sup> Гимн получил свое название из-за трехкратного повторения слова «святой»: «Святой боже, святой всесильный, святой бессмертный, помилуй нас».

<sup>29</sup> Ράλλης Κ., Πότλης Μ. Op. cit., II.— P. 491.

<sup>30</sup> Ibid.— P. 492.

<sup>31</sup> Evagrii Scholastici Historia ecclesiasticae III, 44//PG 86/2.— Col. 2697.

На четвертом Халкедонском соборе (451) новая редакция гимна была осуждена как еретическая<sup>32</sup>. Возникла даже легенда, повествовавшая о том, что в период царствования Феодосия Малого (408—450) во время одного из исполнений уже измененного гимна некий юноша, поднятый божественной силой на воздух, услышал приказ свыше, запрещавший петь гимн с нововведением<sup>33</sup>. Но во многих местах обширной византийской империи «Трехсвятительный гимн» продолжал звучать в новом варианте. Тогда шестой Константинопольский собор вынужден был вновь вернуться к этому вопросу и осудить изменение в тексте гимна<sup>34</sup>.

Следовательно, «еретические традиции» в музыкальном искусстве не были полностью искоренены даже к концу VII века. Продолжали звучать песни, создание которых приписывалось Арию и другим еретикам. О них писал еще церковный историк Филосторгий (ок. 368—433), утверждая, что Арий сочинял песни моряков, мельников и путешественников, получившие широкое распространение «благодаря приятности мелодии» (*βιά τῆς ἐν ταῖς μελῳδίαις ἥδονῆς*)<sup>35</sup>.

Афанасий Александрийский (295—373) считал, что они «кощунственны в разнуданных и низменных мелодиях» (*ἐν ἐκλύτοις καὶ λαρεμένοις μέλεσι*)<sup>36</sup>, «подражая в этосе и распущенности мелоса египетскому Сотаду»<sup>37</sup> — Александрийскому поэту, создателю порнографических произведений<sup>38</sup>. Другой церковный историк, Сократ (ок. 380—440), также акцентировал внимание на близости песен Ария к «сотадовым песням»<sup>39</sup>. Такими сопоставлениями деятели церкви подчеркивали безнравственность песен Ария<sup>40</sup>. К сожалению, не сохранилось никаких свидетельств о музыке этих песен, получивших столь широкую популярность, но можно предположить, что они приближались к таким народным песенным жанрам, как лигизма и теретизма.

Связь между еретической и мирской музыкой отмечают и современные церковные историки музыки<sup>41</sup>. Р. Шлёттерер считает, что Арий сочинял песни «в манере» (*in der Art*) произведений, распространенных в среде моряков, мельников и путешествен-

<sup>32</sup> ράλλης К., Пότλης М. Op. cit., II.—Р. 491.

<sup>33</sup> Ibid.—Р. 492.

<sup>34</sup> Ibid.—Р. 490.

<sup>35</sup> philostorgii Historia ecclesiastica II, 2//Philostorgius. Kirchengeschichte (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte), hrsg. von J. Bidez.—Leipzig, 1913.—S. 13.

<sup>36</sup> Athanasii Alexandrini Oratio I: Contra Arianos//PG 26.—Col. 20.

<sup>37</sup> Idem. De Synodus 14//PG 26.—Col. 705 C.

<sup>38</sup> См.: Bowra C. M. Sotades (2)//The Oxford Classical Dictionary.—Oxford, 1970.—Р. 1004—1005.

<sup>39</sup> Socratis Historia ecclesiastica I, 9//PG 67.—Col. 84 B.

<sup>40</sup> Интересно, что Григорий Нисский, выступая против еретика Эвномия, также вспоминает «теретизмы» и «сладострастные сотады» (Gregorii Nysseni Contra Eunomium I//PG 45.—Col. 253 A).

<sup>41</sup> Παναγιωτόπουλος Δ. Θεωρία καὶ πράξις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.—Αθναι. 1982.—Σ. 29.

ников<sup>42</sup>. Но так как нет свидетельств, подтверждающих, что Арий был музыкантом, то, скорее всего, он сочинял тексты и «озвучивал» их мелодиями известных народных песен. Основанием для такой трактовки может служить сообщение о сыне сирийского литератора и христианского теолога Вардесана (умер в 222 г.) еретику Гармонии, который, согласно церковным историкам Созомену<sup>43</sup> и Феодориту<sup>44</sup> (оба — середина V в.), привлекал народ к своим еретическим идеям прежде всего прекрасным звучанием стихотворных «размеров и музыкальных напевов». По словам Феодорита, Гармоний своими песнями, «соединяя нечестие с приятностью мелодии (*τῇ τοῦ μέλους ἥδονῇ*), доставлял удовольствие слушателям и вел их к погибели». Эти мелодии были настолько притягательны, что даже знаменитый Ефрем Сирин (ок. 306—373) для популяризации своих стихов заимствовал из них «гармонию напева» (*τὴν ἀρμονίαν τοῦ μέλους*), подключив ее к своему «благочестивому тексту». Феодорит был убежден, что Ефрем, положив свои стихи на музыку Гармония, «будил благочестие и нес слушателям приятность и одновременно с этим — лекарство [от ереси]». Созомен же завершает свое повествование следующими словами: «Так и поныне многие сирийцы поют не сочиненное Гармонием, а пользуются мелодиями [его песен]».

Значит, для светской византийской музыкальной культуры было обычным явлением, когда одни и те же мелодии «подстраивались» под различные тексты (и наоборот: одни и те же тексты нередко пелись на различные мелодии). Такая особенность византийской музыки с успехом использовалась для популяризации различных общественно-политических и религиозных идей. Благодаря этому, многие народные мелодии были неотъемлемой частью не только художественной, но и политической жизни, а некоторые из них, пережив эпоху еретических и иконоборческих движений, продолжали звучать, правда, уже с новыми текстами.

Приведенные факты достаточно красноречиво говорят о том, что в ранневизантийский период народное музыкальное творчество не только существовало, но и бурно развивалось, активно взаимодействуя с церковной музыкой<sup>45</sup>.

Другой, не менее сложный и труднодоступный для изучения вопрос — проблема истоков ранневизантийской культовой музыки. По наиболее распространенному мнению она является прямой

<sup>42</sup> Schlötterer R. Die kirchenmusikalische Terminologie der griechischen Kirchenväter. Diss.—München, 1953 (машинопись).—S. 66.

<sup>43</sup> Sozomeni Historia ecclesiastica III, 16//PG 67.—Col. 1089 A-B.

<sup>44</sup> Theodoreti Historia ecclesiastica IV, 29//Theodoret. Kirchengeschichte, hrsg. von L. Parmentier.—Berlin, 1954 (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte).—S. 269.

<sup>45</sup> Даже Г. Лэнг, утверждающий, что «византийская музыка — это церковная музыка», пишет: «Ранняя византийская музыка впитала добрую часть светской музыки» (Lang H. Op. cit.—Р. 23). Но светская музыка не впитывалась ранневизантийской музыкальной культурой, а была ее важной составной частью.

наследницей древнееврейской музыки<sup>46</sup>. Чаще всего такая точка зрения аргументируется общностью многих явлений в музыке синагоги и ранних христиан. В самом деле, такие важнейшие жанры, как псалмодия, аллилуйя, антифонное пение и другие бытовали на протяжении долгого времени в синагогальной музыкальной практике, поэтому вполне естественно, что ранние христианские общины Палестины заимствовали их. Впоследствии, с распространением христианства, они были внедрены и в музыкальные культуры других народов Средиземноморья. Даже спустя много веков отцы церкви признавали связь «христианских» музыкальных жанров с древнееврейскими. Так, например, уже в VII веке Исидор Севильский прямо указывал на источники пения аллилуйя: «*Laudes, hoc est alleluia, сапеге, canticum est Hebraeogitum*»<sup>47</sup>. Постоянно также отмечается, что в синагогальных и в церковных песнопениях участвовали как солист, так и община. Знаменитое *lictio solemnis* и даже должность чтеца (ἀναγγέλτης) также были заимствованы из синагоги. Все эти факты очевидны, и сомневаться в них невозможно. Вместе с тем, изложенная точка зрения нуждается в основательном уточнении.

Действительно, и общность жанров, и даже близость форм песнопений еще не являются свидетельством сходства самого музыкального содержания произведений: их звуковысотных и временных организаций, методов развития музыкального материала и т. д. Ведь история музыки полна примеров, когда одни и те же музыкальные жанры и формы в различные эпохи и у различных народов получали иное художественное воплощение. Это связано с тем, что внешняя структура музыкальных жанров подвергается более медленным изменениям, чем сам музыкальный язык<sup>48</sup>, и поэтому относительно стабильная структура на каждом новом этапе исторического развития «наполняется» новым музыкальным содержанием. В нее систематически внедряются новые ладовые элементы и отношения, новые метроритмические связи, видоизменяется фактура и т. д. Древнееврейская, раннехристианская

<sup>46</sup> Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography.— Oxford, 1961.— P. 43–44. Аргументации этого мнения посвящено также фундаментальное исследование Э. Вернера (Werner E. The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church the First Millennium.— London, New York, 1959), в котором указаны взгляды зарубежных ученых на данную проблему. Основные взгляды, изложенные в русскоязычных публикациях, приводятся в статье: Романов Л. О генезисе и становлении музыкально-эстетических взглядов раннего и византийского христианства//Искусство и религия (Музей истории религии и атеизма).— Л., 1979.— С. 92–111.

<sup>47</sup> Isidori Hispalensis Episcopi De ecclesiasticis officiis 1, 8, 2//Migne J.-P. Patrologiae cursus completus. Series latina (T. I.— P. 221.— Paris, 1844–1855, в дальнейшем — PL).— T. 83.— Col. 750.

<sup>48</sup> Здесь условно отделяется структура музыкального произведения, его формальная схема, от самого процесса движения музыкального материала. При такой дифференциации (невозможной на практике, но плодотворной при теоретическом анализе), яснее становится неоднозначность их исторического развития.

и византийская музыка не могли быть в этом отношении исключением. Не следует забывать, что культовая музыка исполнялась людьми и для людей, музыкальное мышление которых постоянно изменялось, поэтому, несмотря на всю упорядоченность культовой музыки, несмотря на строгие преграды для всяких новшеств в музыкальном оформлении богослужений, рано или поздно, вопреки всем канонизированным заслонам, новые тенденции в нее все же проникали. Этот процесс облегчался некоторыми обстоятельствами.

Во-первых, культовая музыка была «окружена» со всех сторон светскими формами музикации, изменявшимися несравненно быстрее и активнее, так как они не были связаны целой серией ограничительных предписаний и установлений. Члены религиозной общины, естественно, не могли избежать их влияния, а это накладывало соответствующий отпечаток как на исполнение, так и на восприятие культовой музыки. Во-вторых, при примитивных средствах фиксации музыкального материала облегчается привнесение всевозможных изменений в исполнение известных произведений. Поэтому если даже в первые столетия существования византийского государства и использовалась древнегреческая нотация, то она не могла служить прочным барьером против внедрения новшеств в музикацию, так как эта нотация строго фиксировала лишь высоту звуков, тогда как во всех остальных аспектах музыкального материала она предоставляла достаточную свободу исполнителю. В абсолютном же большинстве случаев, вне среды музыкантов-профессионалов, популярные песнопения передавались от одного поколения к другому вообще без помощи нотации, а посредством устной традиции, что еще больше открывало путь для свободы импровизационности.

Принимая во внимание параллели между древнееврейской и ранневизантийской музыкой, необходимо помнить, что каждая из этих музыкальных культур проходила свой сложный путь развития, в процессе которого изменялось музыкальное мышление и трансформировался музыкальный язык. Например, музыка ранневизантийских псалмов IV–V веков не могла быть похожа на еврейские и христианские псалмы даже I века, так как средства музыкальной выразительности постоянно эволюционировали. Кроме того, не в интересах церкви было ограничивать новый приток в культовую музыку (если, конечно, он не нарушал установленную музыкальную систему литургии). Ведь одна из основных целей музыкального оформления богослужения — способствовать привлечению прежних язычников к новой вере в раннехристианский период и содействовать эмоциональному воздействию на верующих в последующие времена. Эта задача могла выполняться только тогда, когда язык культовой музыки полностью отвечал нормам музыкального мышления слушателей.

При указании на общность древнееврейских, раннехристианских и ранневизантийских песнопений следует иметь в виду, что

речь может идти только об общности жанров, об однотипности их структуры, но не более. Таким образом, ранневизантийские музыканты, согласуя традиции христианства со своими собственными художественными запросами, должны были в старую структуру церковных жанров вкладывать новое музыкальное «наполнение». И здесь мы сталкиваемся еще с одной трудностью в понимании особенностей византийской музыкальной культуры.

Как известно, византийская империя представляла собой государство, населенное различными племенами и народностями. В ранний период своей истории она владела территорией в Европе, Азии и Африке. В состав империи тогда входили Балканский полуостров и острова Эгейского моря, Малая Азия и часть Месопотамии, Армения, Сирия и Палестина, Египет и Киренаика (в северной Африке), острова Крит и Кипр, отдельные области в Аравии и Причерноморье, в Крыму и на Кавказе. Этнический состав ранневизантийского государства был крайне разнообразен: греки, сирийцы, евреи, армяне, фракийцы, иллирийцы, славяне, коптодокийцы, египтяне, туземные племена Малой Азии и многие другие народности. Ко времени возникновения византийской империи все эти народы уже на протяжении долгого периода находились под сильным влиянием греко-римской культуры. Столь продолжительные и довольно активные контакты не могли не оказать влияния на их музыкально-художественное развитие. Поэтому, когда некоторые из этих народов оказались в составе Византийской империи, в которой господствовали эллинистические художественные идеалы (в том числе и музыкальные), они были хорошо подготовлены к их восприятию. Христианизация, осуществлявшаяся уже несколько столетий, также способствовала привлечению к жанрам христианских песнопений. Имеющиеся свидетельства говорят о том, что до тех пор, пока ритуал богослужения не был жестко канонизирован, в национальных церквях (сирийской, коптской, римской и других) использовались самые различные религиозные песнопения<sup>49</sup>. Каждый народ строил их на тех мелодических формах, которые были созвучны его художественному мышлению. Следовательно, национальные тенденции в музыке этих народов продолжали развиваться, но уже в рамках «христианских жанров», в музыкальных структурах, впоследствии канонизированных церковью. Однако хорошо известно, что господствующее положение среди многочисленных народов византийского государства занимали греки, поэтому нет ничего удивительного в том, что в «центральных» областях государства преобладали греческие музыкальные традиции. И здесь канонизированные песнопения основывались на эллинских формах музикации.

<sup>49</sup> См.: Borsig I. Die musiktheoretische Bedeutung der orientalischen christlichen Riten//*Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 16.—1974.—S. 5—12.

Музыковеды уже неоднократно отмечали тесную связь между византийской и древнегреческой музыкой<sup>50</sup>, но до сих пор против этой точки зрения выдвигаются различные контраргументы. Так, по мнению Э. Веллеса, светская музыка Византии должна была принадлежать к эллинистической цивилизации восточно-римской империи, тогда как христианские песнопения являлись наследием ранних церквей Палестины и Сирии<sup>51</sup>. Но «эллинистическую цивилизацию восточной империи» в музыкальном ракурсе нельзя трактовать иначе, как многогранный комплекс национальных музыкальных культур, освоивших профессиональные достижения древнегреческой музыки: ее теорию, нотографическую систему, инструментарий, музыкально-эстетические воззрения и т. д. Сам же музыкальный материал в этих музыкальных культурах продолжал оставаться национально-самобытным. Члены христианских общин Палестины, Сирии, Греции и других областей византийской империи были воспитаны на национальных музыкальных традициях и, естественно, «копировали» ими в своей религиозной музыке. Таким образом, византийскую музыкальную культуру целесообразнее понимать как общую по жанрам церковной музыки и разнонациональную по средствам их музыкального воплощения. В светской же музыкальной практике существовали и своеобразные национальные жанры, поэтому даже о жанровом единстве можно говорить только в довольно узких пределах. Иначе говоря, византийская музыкальная культура представляется сложной системой, состоящей из достаточно подвижных и постоянно изменяющихся элементов (как в географическом пространстве, так и в историко-временной плоскости), влияющих на форму проявления всего комплекса.

Какие же материалы, способные показать этот своеобразный феномен, имеются в распоряжении науки? К сожалению, они до предела фрагментарны. Во-первых, мы имеем два небольших отрывка на папирусах I—II века (*Papyrus Osloensis* 1413 и *Papyrus Oxyrhynchus* 2436), такой же незначительный фрагмент из рукописи II века (*Papyrus Michiganensis* 2958), остатки пяти пьес на утраченном в настоящее время папирусе, датируемом II—III веком (*Papyrus Berolinii* 6870), и отрывок христианского гимна в рукописи III—IV века (*Papyrus Oxyrhynchus* 1786). Вот все, что сохранилось от самой музыки I—IV веков (не следует забывать, что каждое из указанных произведений было создано значительно раньше, чем оно было зафиксировано нотографически). На протяжении длительного времени эти скучные остатки никогда звучавших произведений привлекали самое пристальное внимание ученых. Их исследовали с самых различных точек зрения. Такие

<sup>50</sup> Abert H. Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen.—Halle, 1905.—S. 105; Wagner R. Der Oxyrhynchos-Notenpapyrus//*Philologus*, 79.—1924.—S. 213—214; Lang H. Op. cit.—P. 23.

<sup>51</sup> Wellesz E. Music of the Eastern Churches//*New Oxford History of Music*.—London, 1954.—Vol. 2.—P. 14.

работы создали целую область в историческом музыкознании<sup>52</sup>. Однако никаких существенных результатов они не дали, так как имеющиеся материалы абсолютно недостаточны для понимания специфики средств музыкальной выразительности, использовавшихся в I—IV веках.

Во-вторых, в распоряжении науки есть новозаветные свидетельства о первых музыкальных жанрах христианской церкви. Причем в них всегда говорится о трех жанрах, которыми предписано пользоваться,— фалмойс хαι ὑμνοιс хαι φῶιс πνευματικαιс (псалмами, гимнами и духовными песнями)<sup>53</sup>. Однако отсутствие каких-либо пояснений и характеристик затрудняет выявление отличительных черт этих жанров<sup>54</sup>.

В музыке древней Греции глагол «псаллейн» (φάλλειν) обозначал игру пальцами (а не плектром) на струнном инструменте. Отсюда слово «псалмос» (φαλμός) — вибрация струны, достигнутая щипком пальца<sup>55</sup>. Позднее появилось новое терминологическое образование — «псалмодия» (φαλμοφίа), определявшее вокальный жанр с сопровождением струнного инструмента. Как мы видим, термин «псалм» имеет глубокие «языческие корни». С распространением христианства он стал одним из самых употребительных религиозных жанров. Судя по фразе: εὐθυμεῖ τις φαλλέτω<sup>56</sup> («Кто веселится? Пусть псаллирует»), можно предположить, что первоначально псалмы были довольно однозначны по своему содержанию. Впоследствии, как известно, их образная сфера расширилась, и они могли выражать самые различные настроения. Исследователи полагают, что принцип псалмодии основан на обыгрывании очень «эластичной» мелодической формулы, которая может быть приспособлена к неодинаковым по длине строфам стиха<sup>57</sup>. Считается, что структура псалма состоит из следующих элементов: а) начального запева, ведущего к звуку, на котором начинает петься сам стих; б) повторяющегося звука речитации (tenor); в) срединной каденции, завершающей первую половину музыкального построения; г) небольшой цезуры, разделяющей два основных раздела этого построения; д) видоизмененного повторения речитативной фразы; е) заключительной каденции<sup>58</sup>.

<sup>52</sup> Основные публикации, посвященные анализу этих памятников, указаны в изд.: Pöhlmann E. Op. cit.— S. 146—153.

<sup>53</sup> Epistola ad Colossenses III, 16—17; Epistola ad Ephesios V, 19.

<sup>54</sup> Их объяснение ранневизантийскими авторами см. гл. II § 1 наст. части.

<sup>55</sup> См.: Michaelides S. The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia.— London, 1978.— P. 275.

<sup>56</sup> Epistola catholica Jacobi V, 13.

<sup>57</sup> Stäblein B. Frühchristliche Musik//Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Ed. Fr. Blüme (Bd. 1—14— Kassel; Basel, 1949—1970, в дальнейшем — MGG).— Bd. 4.— Col. 1046.

<sup>58</sup> Werner E. Psalm//MGG.— Bd. 4.— Col. 1647; Wellesz E. A History...— P. 36. Эти наблюдения сделаны над псалмами значительно более поздних периодов, поэтому в отношении ранневизантийской музыки их нужно принимать с соответствующими оговорками.

Другой «христианский» жанр — гимн — в древности был священным песнопением, обращенным к определенному божеству или герою. Платон (Leges III, 700 в), описывая музыкальные жанры далекого прошлого, сообщает, что «молитвы, обращенные к богам, назывались гимнами». Гимн имел многовековую историю в античном мире, начинавшуюся от мифических и полумифических музыкантов (Олена из Лидии, Орфея, Евмолпа, Мусея). В древней Греции были хорошо известны так называемые «гомеровские гимны», исполнявшиеся рапсодами на многочисленных праздниках. Молитвы, обращенные к богам и вставлявшиеся в трагедии, также назывались гимнами. Например, в трагедии Эсхила «Агамемнон» (ст. 170—193) хор провозглашает такой гимн-молитву Зевсу. Среди уцелевших нотных образцов античной музыки сохранилось несколько отрывков из гимнов: из двух дельфийских гимнов Аполлону, из гимнов Музе, Гелиосу, Немезиде<sup>59</sup>. Таким образом, к ранневизантийскому периоду гимн был популярным жанром, освященным многовековой традицией. В отличие от псалма гимн рассматривается как более свободный музыкальный жанр, не ограниченный строго регламентированной формой. По мнению исследователей, гимн имел много разновидностей, основанных как на простых и лапидарных, так и на богато орнаментированных мелодических формах<sup>60</sup>. Эта музыкальная свобода сочеталась с «текстовой свободой», так как гимны могли либо буквально следовать библейскому тексту, либо представлять собой свободные парофразы<sup>61</sup>.

Термином «песня» (φῶι, несокращенная форма — ἀφῶι). происшедшем от глагола «адейн» (ἀδειν или ἀφειν — «петь»), в древней Греции называли стихи, которые распевались на существовавшие мелодии. «Песнями» (φῶι) называли также краткие лирические стихи с музыкой, созданные Алкеем, Сафо и Анакреонтом. К ним относили и более крупные сочинения, такие, например, как «эпиникии» (ἐπινίκιον μέλος — победная песнь, песня в честь победителя). Этим же термином именовали и многочисленные вокальные композиции самого различного характера — от восторженно-радостных до грустных и даже погребальных. Другими словами, все, что пелось, могло называться φῶι. Такая особенность применения этого термина в предхристианскую эпоху создает трудности и при выявлении характерных черт «духовных песен» в первые столетия нашей эры. Их принято квалифицировать всегда как праздничные и величальные песнопения. В качестве наиболее яркого примера духовной песни зачастую приводится пение аллилуйя, мелодическая линия которого разукрашена многочислен-

<sup>59</sup> Исследовательская литература, посвященная им, указана в изд.: Pöhlmann E. Op. cit., passim.

<sup>60</sup> Wellesz E. A History...— P. 42.

<sup>61</sup> Idem. Early Christian Music//New Oxford History of Music.— London, 1954.— Vol. 2.— P. 3.

ными мелизмами<sup>62</sup>. Скорее всего, именно этот жанр запечатлен в словах Августина: «Тот, кто ликует, поет не слова, а [издает] какое-то звучание веселья без слов: ведь это голос веселья разливающейся души» (*Qui iubilat, non verba dicit, sed sonus quidam est laetitiae sine verbis: vox est enim animi diffusi laetitiae*)<sup>63</sup>. Однако нужно думать, что первоначально духовные песни были более скромны по своему музыкальному контексту и только впоследствии, с развитием этого жанра, они приобрели облик затейливо орнаментированных пьес.

Как видим, жанры псалма, гимна и песни не были порождением христианской эпохи. С начала новой эры процесс их исторического развития лишь продолжился. Конечно, христианство внесло в них определенную направленность образов, специфический эмоциональный тонус, но новые тенденции в развитии средств музыкальной выразительности этих жанров предопределила эволюция музыкального мышления. Сами по себе традиционные жанры в эпоху первоначального развития христианства представляли собой лишь новую стадию эволюции языческих песнопений.

Кроме этих трех жанров, упомянутых в новозаветных источниках, ранневизантийская музыкальная практика использовала и другие, среди которых важное место занимал «антифон» (ἀντίφωνος) — песнопение, исполняемое поочередно двумя хорами или солистом и хором. Но о музыкальных особенностях этого жанра в период ранней Византии также ничего неизвестно. Представляется, что для выяснения хотя бы некоторых его музыкальных сторон есть смысл обратиться к трактату Псевдо-Аристотеля «Проблемы», в котором, по сравнению с другими музыкально-теоретическими памятниками эпохи эллинизма, наиболее полно излагается понятие «антифон»: «...в октаве низкое [звукование] создает антифон высокого» (... ἐν τῇ διὰ πασῶν τοῦ μὲν ὀξεῖος ἀντίφωνον γίνεται τὸ βαθὺ)<sup>64</sup>. В другом разделе этого же трактата (XIX 39 а) есть более конкретное указание, которое можно связать с вокальным жанром антифона: «антифон — это созвучие октавы; антифон создается из юношеских и мужских [голосов]» (τὸ μὲν ἀντίφωνον σύμφωνον ἔστι διὰ πασῶν. ἐκ πασῶν γὰρ νέων καὶ ἀνδρῶν γίνεται τὸ ἀντίφωνον)<sup>65</sup>. Другими словами, допустимо предположение, что первоначально пение мужских и юношеских голосов в октаву называлось антифоном, а впоследствии превратилось в особый жанр, получивший то же самое наименование. Эта мысль подтверждается и тем, что в позднеантичном музыказнании при дифференциации созвучных интервалов октава иногда определялась как антифон. Конечно, такое пред-

<sup>62</sup> Wellesz E. A History... — Р. 41.

<sup>63</sup> Aurelii Augustini Enarratio in psalmum XCIX//PL 37.— Col. 1272.

<sup>64</sup> Pseudo-Aristotelis Problemata XIX, 13.— Р. 85.

<sup>65</sup> Ibid.

положение еще требует основательной проверки, так как и оно недостаточно для полной характеристики жанра на начальном этапе его развития. Кроме того, антифоны, встречающиеся в поздней музыкальной практике, не имеют ничего общего с «октавным» пониманием жанра. Это результат сложного пути развития антифона, который неизвестен не только в деталях, но и в целом. Во всяком случае, впоследствии была утрачена связь между названием жанра и представлением об антифоне как октаве. Со временем изменился октавный способ изложения материала в антифоне, и его фактура могла даже не предполагать противопоставления двух хоров или хора и солиста. В более поздние времена антифоном именовалась мелодическая фраза, повторяющаяся после каждой строфы псалма. Следовательно, термин «антифон» применялся к неоднозначным музыкальным «объектам», что также затрудняет изучение его эволюции в ранневизантийский период. Не случайно, по мнению Э. Вернера, антифон — это «загадочная проблема»<sup>66</sup>. Причем «загадочность» обусловлена не только неизвестностью многолетней начальной эволюции жанра, но и его истоками. Антифонное пение могло прийти в церковь и из помпезной службы иерусалимского храма, и из преобразованных форм хоровых построений древнегреческой трагедии. Церковная же традиция приписывает его введение в богослужебный обиход либо антиохийскому епископу Игнатию (ум. ок. 107), либо связывает это новшество с непосредственным заимствованием из песнопений христианских общин Сирии, Палестины, Египта и Ливии, либо даже относит к заслугам знаменитого Ефрема Сирина<sup>67</sup>. Столь различные мнения лишний раз подтверждают трудности, стоящие на пути изучения этого вопроса. Скорее всего, антифоны были внедрены в литургию не сразу, а лишь к IV веку. Вспомним, как упорно Василий Кесарийский (330—379) защищал достоинства антифонного пения от критиков. Он был глубоко убежден в том, что когда «поют между собой антифонно» (ἀντιφάλλουσιν ἀλλήλοις), тогда укрепляется вера в сердцах прихожан<sup>68</sup>. Дискуссия во второй половине IV века о целесообразности или нецелесообразности внедрения антифонного пения показывает, что именно тогда антифоны входили в церковную музыкальную практику.

По способу исполнения к жанру антифона, приближались «аккламации» — песнопения, прославляющие императора, членов императорской семьи, государственных и духовных сановников<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> Werner E. The Sacred Bridge.— Р. 508.

<sup>67</sup> См.: Филарет (Гумилевский Д.) Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви.— Спб., 1860.— С. 39, 40, 69.

<sup>68</sup> Basilii Magni Epistolae 207. 3—4//PG 32.— Col. 763.

<sup>69</sup> Подробнее об этом см.: Handschin J. Das Zeremoniewerk Kaiser Konstantins und die sangbare Dichtung.— Basel, 1942.— S. 72—77; Malinowski A. Aklamacje w ceremoniach bizantyńskich//Musica antiqua, VII.— Bydgoszcz, 1985.— Р. 317—338.

Одни аккламации исполнялись так называемыми «крактами» (χράκται) — придворными либо людьми различных профессий, которых собирали в особо торжественных случаях и распределяли на два хора. Эти хоры на ранних стадиях развития аккламаций пели хвалу только императору, членам императорской семьи и государственным деятелям. Такие аккламации назывались «полихрониями» (πολυχρόνιαι — «многие лета»), по начальному слову одной из распространенных величальных формул: «Боже, ниспошли многие лета святому и всесильному царю на долгие годы» (Πολυχρόνιον ποιήσαι ὁ Θεὸς τὴν ἀρίαν καὶ χρατεῖαν βασιλείαν εἰς πολλά ἔτη). Другие аккламации, называемые «эвфимии» (εὐφημίαι — «восхваления»), звучали в честь высокопоставленных церковных сановников. Они исполнялись двумя хорами духовенства и специально обученными певчими. В отличие от крактов их называли «псалтами» (φάλται). Впоследствии столь строгое разграничение крактов и псалтов не соблюдалось и все хоровые коллективы использовались совместно: и кракты, и псалты пели «многие лета» как государственным, так и духовным деятелям. К сожалению, сохранились только аккламации времен заката византийской империи, поэтому практически невозможно судить о музыкальном содержании этих произведений в IV — VII веках.

К концу рассматриваемого периода, не ранее конца V — начала VI веков получил непрерывное распространение «кондак» (κονδάκια или κοντάκια). Как известно, текст кондака мог содержать от 9 до 12 строф, которые моделировались по ведущей, называвшейся «ирмос» (είρμος). Поэтому и музыкальная конструкция кондаков основывалась на том же принципе: мелодия ирмоса являлась основой всего произведения. Существует предположение, что вступление к кондаку, так называемый «кукулий» (κουκούλιον), всегда пропевался на другую мелодию, так как кукулий отличался от него метрической организацией<sup>70</sup>. Кроме того, что это предположение основано на спорном методе, при котором посредством метрических особенностей текста хотят получить представление о характерных чертах музыкального материала, трудно допустить, чтобы музыкальный контекст вступления был совершенно оторван от основного музыкального образа произведения. Кондак просуществовал недолго, и уже в VII веке его заменил канон (χάνον).

Таковы основные из известных музыкальных жанров, использовавшихся в музыкальной практике ранней Византии. Даже те немногие сведения, которыми мы располагаем, дают основание думать, что отдельные жанры могли обладать как индивидуальными, так и общими чертами. Например, орнаментика была характерна не только для духовных песен, но и для гимнов;

противопоставление хора и солистов могло использоваться и в гимнах, и в псалмах, и в аккламациях и т. д. Значит, существовала своеобразная система жанров, в которой каждый обладал отличительными свойствами и мог иметь определенные признаки, сближающие его с другими. Благодаря этому вся система представляла собой цельную организацию, которая могла функционировать с различными вариантами составляющих ее жанров, то есть каждый из них мог претерпевать некоторые изменения без нарушения своей жанровой характерности. Все они с успехом использовались в общественно-гражданских и церковно-религиозных «действиях». Показательным примером этого могут служить знаменитые византийские церемонии и литургия.

Основной источник наших знаний о церемониях — трактат «De сегемониis»<sup>71</sup>, приписывающийся Константину VII Багрянородному (912—959), но в нем зафиксированы формы церемоний, бытовавшие намного ранее: это и хоровые песнопения во время приема послов или торжественных трапез, и звучание инструментальных пьес в перерывах между хоровым пением, и совместные выступления певцов и инструменталистов и т. д.<sup>72</sup>. Столь пышное и разнообразное музыкальное оформление церемоний должно было подчеркнуть величие императорского двора, вызвать патриотические чувства соотечественников и оказать соответствующее впечатление на иностранцев. Почти всегда в этих церемониях были заняты большие хоры двух крупнейших церквей Константиноополя — св. Софии и св. Апостолов. Трудно точно судить о количестве хористов. Во всяком случае, известно, что декретом от 1 мая 612 года император Ираклий уменьшил число священников в соборе св. Софии до 80, дияконов — до 150, дияконесс — до 40, иподиаконов — до 70, чтецов — до 160 и певцов — до 25 человек<sup>73</sup>. Следует учесть, что в хоровом пении участвовали не только певчие по должности, но и большинство других служителей церкви. Следовательно, до начала VII века эти хоры представляли собой довольно внушительную певческую массу. Мы не знаем, сколь долго оставалось в силе постановление Ираклия. Не исключено, что с его смертью был предан забвению и декрет, уменьшивший количество хористов.

Хоры выступали и во всякого рода шествиях и процессиях. Ведь христианство чуть ли не с самого своего зарождения использовало песнопения-шествия. Вспомним хотя бы новозаветное свидетельство: «И, воспевши, пошли на гору Елеонскую» (Καὶ ὑμνήσαντες ἐξῆλθον εἰς τὸ βρος τὸν Ἐλαιῶνα)<sup>74</sup>. О подобных гимнах-шествиях на Ближнем Востоке в конце IV века сообщается и в латиноязычном памятнике «Peregrinatio ad loca sancta»

<sup>70</sup> Constantini Porphyrogeneti De сегемониis aulae byzantinae//PG 112.

<sup>72</sup> Музыкальная сторона этих церемоний описана в книге Ж. Хандшина: Handschin J. Op. cit., passim.

<sup>73</sup> Wellesz E. Music of the Eastern Churches.— P. 15.

<sup>74</sup> Evangelium secundum Matthaeum XXVI, 30.

(«Путешествие к святым местам»).<sup>75</sup> Нет никакого сомнения, что и в византийской империи практиковались такие гимны. Могли существовать два типа гимнов: одни предназначались для шестивий, другие — для «академического», статичного исполнения. Представляется, что такая модификация жанров существовала и в литургии. Действительно, основной ее драматургический принцип — чередование чтений, молитв и проповедей с музыкальными «номерами». В *«Peregrinatio ad loca sancta»* так описывается это действие: «Кто-либо из пресвитеров поет псалм, и все отвечают; после этого — молитва. Затем кто-либо из дьяконов поет псалм, и потом аналогичным образом — молитва; каким-либо клириком поется и третий псалм, и следует третья молитва». Если бы каждый из певшихся псалмов не вносил относительно контрастный материал, то вряд ли музыкальные «номера» литургии могли оказывать сильное эмоциональное воздействие. Особенно это относится к мессе, драматический характер которой требовал значительной гибкости всех жанров и особенно — псалма.

По общепринятыму мнению, все византийские мелодии развились из небольшого числа неких мелодических архетипов. Считается, что в распоряжении творцов музыки было довольно ограниченное количество основных мелодических формул, рассматривавшихся как «переданные от пророков и святых». К ним подходили как кенным «свыше» и об их нарушении не могло быть и речи. Значит, задача создателя музыки сводилась к тому, чтобы из серии формул «составить» новое музыкальное произведение. Другими словами, основная его цель состояла в конструировании некой мозаики, собранной из коротких мелодических фрагментов, приспособленных каждый раз к новым словам, хотя возможны были варианты формул, которые неизбежно возникали в связи с новым текстом. Однако их интонационная основа оставалась без изменений.

Такой способ создания музыки, предполагавший лишь незначительные изменения основных трафаретных мелодических схем и сочинение связок между ними, получил наименование «метода ограниченной импровизации»<sup>76</sup>. Его аргументация всегда основывается на том, что при сопоставлении расшифрованных музыкальных образцов поздних византийских мелургов очень часто

<sup>75</sup> Латинский текст по изд.: Православный палестинский сборник.— Спб., 1889.— С. 37—102.— Т. 7.— Вып. 2.

<sup>76</sup> Впервые эту концепцию выдвинул А. Идельсон при изучении арабской музыки: Idelsohn. A. Die Maqamen der arabischen Musik//Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft XV.—1913/14.— С. 1—63. Впоследствии ее развил и распространял на византийское музыкальное искусство Э. Веллес: Wellesz E. Eastern Element in Western Chant. Studies in the Early History of Ecclesiastical Music.— Oxford; Boston, 1947 (Monumenta Musicae Byzantinae; в дальнейшем — MMB; Subsidia II), passim; Idem. Melody Construction in the Byzantine Chant//Actes du XII-e congrès international d'études byzantines Ochride 10—16 Septembre 1961.— Belgrad, 1964.— Vol. 1.— Р. 135—151.

обнаруживается сходство отдельных мелодических оборотов и даже целых построений, а также наличие таких мелодических разновидностей, которые могут быть определены как варианты изменения какой-то первоначальной мелодической модели. Представляется, что такая концепция уязвима, прежде всего, в своем основном положении: в постулировании мозаической конструкции музыкального произведения. Для того, чтобы это понять, достаточно окинуть взглядом несколько последних веков развития, допустим, европейского музыкального искусства, которое нам несравненно лучше знакомо. Здесь есть необходимость повторить одну общезвестную мысль, так как она имеет непосредственное отношение к обсуждаемой проблеме.

Ни для кого не секрет, что в музыкальном языке, например И. С. Баха, имеются характерные интонации, типичные обороты и даже относительно стабильные мелодические формулы, присущие как в вокальных, так и в инструментальных произведениях великого композитора. При их сопоставлении с аналогичными построениями его знаменитого современника Г. Ф. Генделя не трудно обнаружить значительную общность между ними (несмотря на безусловную индивидуальность каждого из композиторов). Более того, однотипные в определенном смысле мелодико-гармонические образования можно выявить в творчестве всех мастеров полифонии XVII века. Это обусловлено тем, что она сформировалась в конкретную эпоху с определенными тенденциями музыкального мышления. Естественно, что ни один композитор не мог их миновать. Поэтому нет ничего удивительного в том, что, несмотря на явно выраженную художественную индивидуальность каждого из композиторов, в их музыкальном языке присутствуют типичные для эпохи мелодические образования. С этой точки зрения «принцип формул» является основным методом композиции не только для Византии и стран Ближнего и Среднего Востока, но и вообще для всех времен и народов: ведь мелодические формулы отражают наиболее характерные признаки музыкального языка эпохи. Мелодические формы определенных периодов византийской музыкальной практики также были результатом основных тенденций музыкального мышления.

Однако всегда следует помнить: чем дальше в глубь веков проникает аналитический взгляд современных музыковедов, тем ощутимее становится разница в музыкальном мышлении эпох, отстоящих друг от друга на значительные «исторические расстояния». При рассмотрении явлений относительно близких к нам периодов использование современных представлений и наших ощущений о музыкальном языке вполне естественно и закономерно. Они сформировались в результате их научного и эмоционального освоения. Но применение тех же критерии к анализу музыкальных образований далекого прошлого чревато серьезными негативными последствиями, так как в этом случае к оценке музыкального материала одной эпохи применяются мерки, выявленные

при изучении закономерностей музыкального искусства другого исторического периода.

Совершенно очевидно, что при анализе произведений, созданных в византийскую эпоху (в любой из ее периодов), нужно учитывать особенности бытовавших тогда средств музыкальной выразительности (ладотональных, звуковысотных, ритмических, фактурных и т. д.). Без их глубокого понимания любые заключения будут ошибочны. И, конечно, в этом вопросе нельзя доверяться нашему слуховому восприятию, так как оно воспитано на совершенно других формах музенирования.

Вместе с тем, во всех примерах, приводящихся для подтверждения справедливости концепции «ограниченной импровизации», общность мелодических формул определяется с точки зрения современных представлений. Но это еще не означает, что византийские музыканты оценивали их аналогичным образом. Наши современники, воспитанные на более разнообразных и более «сильнодействующих» средствах музыкальной выразительности, не учитывают, что в распоряжении средневековых композиторов находились более «скромные» их разновидности, соответствовавшие тому историческому уровню музыкального мышления. Поэтому аналитический взгляд, приспособленный к оценке современных форм музыкального материала, может не увидеть индивидуальности отдельных древних мелодических образований.

Скорее всего, именно это случилось и при исследовании древних песнопений. Не случайно ни А. Идельсон, ни Э. Веллес, ни их последователи по защите «ограниченной импровизации» не излагают аналитических принципов, на основе которых определяется связь варианто измененных мелодических формул с их архетипами<sup>77</sup>. Они только констатируют близость мелодических построений, не приводя никаких аргументов, подтверждающих это. В результате становится очевидным, что основной метод анализа, применяемый в таких случаях, — индивидуальные музыкальные ощущения исследователей, воспитанные на совершенно иных средствах музыкальной выразительности, чем те, которыми оперировали древние музыканты. Следовательно, бытующие представления об особенностях мелодических конструкций византийских песнопений и о творческих принципах византийских мелургов требуют основательной проверки.

К сложным проблемам ранневизантийской музыкальной культуры необходимо также отнести и другие вопросы, связанные со спецификой композиторского творчества, с взаимоотношением музыки и текста. По данным сохранившихся рукописей, в случаях, когда, например, ирмос имел свою собственную мелодию, песнопение называлось *аутомелон* (буквально — «самостоятельное»)

или *іδіомелон* («собственное»). Когда же ирмос использовал мелодию другого песнопения, оно называлось *пробомелоу* («уподобленное»). Нередко в византийских рукописях встречаются указания на то, что данное песнопение службы исполняется на мелодии определенной песни. Известна, например, рукопись, в которой кондаки предписано исполнять *λόδος* тο: *Η λαρθένος σήμερον* (по [мелодии] «Дева днесь») или *λόδος* тο: *Τὴν Ἐδεμ Βηθλεέμ* (по «Эдема Вифлеем [отверзе]»), или *λόδος* тο: *Τὸν αγεώφυητον Βότρουν Βλαστέσασα ἡ ἀμπληος* (по «Невозделанного грезна проявившая лоза»)<sup>78</sup>. Такие свидетельства говорят о том, что очень часто песнопения исполнялись на известные мелодии. Согласно некоторым рукописям, на одну мелодию пелось от 5 до 22 различных текстов<sup>79</sup>. Принято считать, что в ранневизантийский период при таких «совмещениях» музыка полностью подчинялась тексту и якобы только со временем распространения канона в VII веке главенство перешло к музыке<sup>80</sup>. Однако есть основания предполагать, что уже на рубеже нашей эры греческие авторы при соединении музыки и слова отдавали предпочтение музыкальным закономерностям. Выражая распространенную точку зрения, Дионисий Галикарнасский (*De compositione verborum* 63) в I веке н. э. писал: «Считается, что слова подчиняются мелодиям, а не мелодии словам» (*τὰς τε λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἀξιοῖ, καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν*)<sup>81</sup>. По его мнению, это результат того, что в музыкальном контексте общепринятые нормы длины и кратности, ударности и безударности слогов трансформируются: «Мелодия и ритмика<sup>82</sup> изменяют их, [то есть слоги], укорачивают и удлиняют, поэтому часто они вынуждены переходить в свою противоположность» (*ή δὲ μουσική τε καὶ φύμική, μεταβάλλοντιν αὐτας μετούσαι καὶ λαραυξούσαι, ώστε πολλάκις εἰς τανατία μεταχωρεῖν*)<sup>83</sup>. В этих словах зафиксирован опыт художественной практики эпохи эллинизма, и их нельзя игнорировать. Античная письменная традиция довольно чутко реагировала на изменения во взаимоотношениях музыки и слова. Например, в трактате Псевдо-Плутарха «О музыке» при описании эпохи Стесихора (конец VII — начало VI вв. до н. э.) дается совершенно противоположное

<sup>78</sup> См.: Trypanis C. A. Op. cit.— P. 104.

<sup>79</sup> На такие рукописи указывает Э. Веллес: Wellesz E. A History... P. 350—351. Аналогичные явления были и в музыке западно-европейской церкви, см. об этом: Wagner P. Gregorianische Formenlehre.— Leipzig, 1921.— S. 56—62.

<sup>80</sup> Wellesz E. Words and Music in Byzantine Liturgy//The Musical Quarterly, 33.— 1947.— P. 302.

<sup>81</sup> Dionysii Halicarnassensis Opuscula, ediderunt H. Usener et L. Radermacher.— Lipsiae, 1894.— Vol. 2.— P. 41.

<sup>82</sup> Конечно, *μουσική* и *φύμική* употребляются здесь в античном смысле как обозначения временного и звуковысотного параметров музыкального материала, поскольку при буквальном современном понимании этих терминов получается некоторое несоответствие, ибо ритм является важнейшим составным элементом музыки.

<sup>83</sup> Dionysii Halicarnassensis... Op. cit.— P. 42—43.

сообщение: древние поэты, «создавая слова, приспосабливали к ним мелодии» (ποιοῦντες ἔπη, τούτοις μέλη περιετίθεσαν)<sup>84</sup>. Поэтому если Дионисий Галикарнасский свидетельствует в пользу приоритета музыки, то таковы были нормы его эпохи. Существуют данные, что и позже эта традиция продолжала развиваться. Вспомним хотя бы уже упоминавшиеся сообщения о Ефреме Сирине, который для популяризации своих стихов заимствовал мелодии, созданные Гармонием,— случай типичный для культуры ранней Византии. Скорее всего, поэты просто сочиняли текст на известную музыку, и поэтому он заранее был приспособлен к «содружеству» с конкретной мелодической линией.

Следует высказать еще одно соображение, которое также идет вразрез с общепринятой точкой зрения. Считается, что для рассматриваемой эпохи характерно соединение в одном лице поэта, композитора и исполнителя, однако некоторые из имеющихся агиографических материалов не подтверждают этого. Например, описания жизни Романа Сладкопевца (конец V в.—ок. 560), сообщающие о «музыкальной сфере» его деятельности, не содержат намеков на его связь с композиторским творчеством. По преданию, Роман имел плохой голос (ἡ λαθαφωνία), но святая дева повелела, чтобы его «диафрагма была избавлена от неблагозвучия» (λυθῆ τὸ διάφραγμα τῆς δυσφωνίας). Подчеркнем, она дарует ему только певучий голос (λιγυρὰν φωνήν). После свершения чуда, «поднявшись на амвон, он стал декламировать и петь весьма мелодично» (ἀναβὰς ἐν τῷ ἀμφωτὶ ἥρξατο ἐκφωνεῖν καὶ λίαν ἐμελῶς φάλλειν)<sup>85</sup>. Другими словами, имеются указания только на то, что Роман, знаменитый автор текстов многих песнопений, был также исполнителем-певцом. Однако ни слова не сказано о нем как о композиторе. Можно предполагать, что Роман был исполнителем собственных кондаков на музыку неизвестных (или уже забытых) авторов. Восхищение же его голосом и мастерством исполнения способствовали созданию традиции, приписывающей ему и авторство музыки. Поэтому вопрос о том, в какой мере такие знаменитые мастера ранневизантийского периода, как Роман Сладкопевец и Ефрем Сирин, были композиторами, еще требует выяснения<sup>86</sup>.

Интерес представляет также и инструментарий ранней Византии. Это была эпоха, когда «соприкоснулись» инструментальные разновидности античности и средневековья. Почти во всех работах, так или иначе связанных с описанием инструментальной музыки ранневизантийского периода, акцентируется внимание на негатив-

<sup>84</sup> Pseudo-Plutarchi *De musica* 1132 f § 3. Цит по изд.: Plutarque. *De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, par F. Lasserre.— Olten; Lausanne, 1954.— P. 112.

<sup>85</sup> Цит. по: Lampsides O. Über Romanos den Meloden — ein unveröffentlicher hagiographischer Text//*Byzantinische Zeitschrift*.— 1968.— Bd. I.— S. 38.

<sup>86</sup> См. также фрагмент из сочинения Исидора Пелусиота, приводящийся в гл. II § 1 данной части.

ном отношении к ней отцов церкви. Как правило, это объясняется двумя основными причинами: уверенностью в пагубном влиянии инструментальной музыки на нравы и ее связью с языческими культурами.

Действительно, в сочинениях деятелей раннего христианства систематически присутствует остро критическое отношение к инструментам, к инструментальной музыке и даже к песням с инструментальным сопровождением. Для этого было много причин. Прежде всего, нужно было оградить литургию от участия в ней инструментов, так как они в какой-то степени сближали христианские и языческие обряды богослужения. Такое сближение было недопустимо, и вместе с тем, во многих восточных христианских службах долгое время продолжали использоваться инструменты<sup>87</sup>. Поэтому перед деятелями церкви стояла важная задача — избежать каких бы то ни было точек соприкосновения литургии с язычеством. Выступая против «идолопоклонства», они постоянно упоминали инструменты как его обязательные аксессуары. Кроме того, инструментальная музыка была тесно связана с древней народной, то есть опять-таки языческой, музыкой. Борьба против инструментов была борьбой против влияния языческого искусства на верующих. Однако в идеологии раннего христианства не было никаких принципиальных оснований для полного отрицания инструментов и вообще инструментальной музыки. Здесь патристическая музыкальная эстетика столкнулась с большими трудностями. Все ветхозаветные источники, являющиеся идеологическим обеспечением христианства, постоянно упоминают о древнейших формах инструментария и сообщают об использовании музыки при древнейших богослужениях, о музыкальном сопровождении знаменитых псалмов Давида и т. д. Следовательно, инструменты как таковые невозможно было совершенно исключить из христианского обихода. Любые толкования книг библии, столь распространенные в теологии, вынуждены были включать и вопросы, связанные с инструментами. Восточнохристианская литература дает много образцов подобных толкований. В результате инструменты стали занимать важное место в христианской символике<sup>88</sup>. Поэтому, несмотря на все предубеждение к инструментам как к атрибутам «идолопоклонства», отцы церкви не доходили до их полного отрицания. Вопреки негативному отношению церкви к инструментам, они постоянно использовались для сопровождения в вокальной музыке, а также служили «звуковым фоном» для различных государственных и религиозных церемоний. В музыкальной практике применялось значительное количество разнообразных инструментов, благодаря чему активно развивалось инструментальное исполнительство.

<sup>87</sup> Эта традиция сохранилась у некоторых народов до настоящего времени см. об этом: Borsig I. Op. cit.— S. 11.

<sup>88</sup> Вопрос об отношении раннего христианства к инструментарию не так прост, как это принято думать, и требует самостоятельного изучения.

Изучение ранневизантийского инструментария осложняется некоторыми трудностями. Во-первых, основные литературные памятники этого периода, содержащие сведения об инструментах, — патристические источники. Но так как отцы церкви часто были далеки от понимания деталей и подробностей инструментария, многие инструменты в их сочинениях именуются своими родовыми названиями: лира, кифара, псалтерион, авлос и т. д. Однако хорошо известно, что каждый из них имел многочисленные разновидности, отличавшиеся диапазонами, тембром и материалом, из которого он изготавливается. Эти детали опущены в патристических источниках, что во многом затрудняет изучение инструментария. Вместе с тем, некоторые авторы, хоть и очень редко, но все же сообщают интересные подробности. Так, например, Феодорит Киррский описывает разницу между двумя струнными инструментами «навласом» и «кинурой»: «Этот и тот имеют по десять звуков<sup>89</sup>. Говорят, что на навласе [звуки] извлекаются пальцами, а на кинуре — плектром» (*Ἄνα δέκα μὲν φθόγγους καὶ αὗτη κάκείνη ἔχει. Φασὶ δὲ τὴν μὲν νιβλαν<sup>90</sup> δακτύλοις, τὴν κινύραν μακρούεσθαι πλήκτῳ<sup>91</sup>*). Но таких сообщений, к сожалению, очень мало.

Другая трудность изучения ранневизантийского инструментария связана с тем, что нередко одно название использовалось для различных инструментов, поэтому зачастую нелегко идентифицировать определенное наименование с конкретным инструментом. Так, например, термином «кифара» в Византии иногда именовали и лиру, и псалтерион; название «пандура» применялось и к струнному, и к духовому инструменту; «лира» — к ударному, «авлос» — к духовому инструменту с тростью и к тому, который близок к поздней поперечной флейте<sup>92</sup>. В результате многие инструменты, названия которых встречаются в письменных памятниках, до сих пор не полностью идентифицированы. Примером этого может служить небольшой фрагмент из алхимического трактата, относимого к VII—VIII векам (но в нем перечисляются инструменты, использовавшиеся в более ранний период): «Струнные инструменты различаются по видам. Так, плинтион (πλινθίον) с 32 [струнами], лира с 9 [струнами], ахилиакон (ἀχιλλιακόν) с 21 [струной], псалтерион с 10 [струнами], либо с меньшим числом, либо с 30, либо с 40 или более... С 32 [струнами] плинтион — [инструмент], достойный могущественных богов... Духотион — [инструмент], достойный могущественных богов...»

<sup>89</sup> Подразумеваются струны. Даже в специальной музыкально-теоретической античной литературе нередко φθόγγος и ψῆφοι используются как синонимы.

<sup>90</sup> Общепринятая форма записи νιβλας или νιβλα.

<sup>91</sup> Theodoreti Episcopi Cyrensis Quaestiones in Judices//PG 80.— Col. 700. Подробнее об этих инструментах см.: Sachs C. The History of Musical Instruments. — New York, 1940. — P. 107. Michaelides S. Op. cit. — P. 168, 219.

<sup>92</sup> На эти трудности изучения византийского инструментария совершенно справедливо указал В. Бахман: Bachmann W. Das byzantinische Musikinstrumentarium//Anfänge der slavischen Musik. — Bratislava, 1966. — S. 127.

ые [инструменты] из меди: называемый большим органом псалтерион, ручной орган, кабитакантион (*καβιθακάνθιον*) для 7 пальцев, пандура, надион (*τὸν νάδιον*), труба и корникес (*χορυίκης*). Без меди: одностольная, двухстольная и многостольная сиринга, ракс тетрореон (*ράξ τετρωφεον*) и плагион (*τὸν πλάγιον*). [Инструменты], которые мы называем корабельными: ручные либо ножные кимвалы, медные либо стеклянные оксюбафы (*οξύβαφα*)»<sup>93</sup>.

Перечень инструментов, приведенный в этом памятнике, во многом загадочен (конечно, исключая широко известные лиры, псалтерионы<sup>94</sup>, пандуры<sup>95</sup>, трубы, разновидности сиринг). Некоторые из них можно отождествить с известными инструментами, другие — невозможно. Так, плинтион упоминается у автора II века Поллукса (*Onomasticon* IV, 61), где сообщается, что инструмент «был размером в один локоть и, имея [вид] растянутых веретен, издавал звучание, подобно трещотке» (*ἔχον διειλυμένα πτυία, ἡ λεριστρεφόμενα ἥχον ἐλοίει χροτάλῳ παραλήστον*)<sup>96</sup>. Правда, описание Поллукса не соответствует тексту алхимического трактата, в котором плинтион рассматривается как струнный инструмент. Плагион можно идентифицировать с поперечным авлосом (*πλαγίαντος*)<sup>97</sup>, распространенным на рубеже старой и новой эры<sup>98</sup>. Оксюбафы — ударный инструмент, в большинстве случаев состоявший из ряда глиняных трубок или кружек либо из каких-нибудь других полых сосудов. Звук извлекался посредством удара деревянной палочки по этим сосудам<sup>99</sup>. В византийском словаре «Свида» (Х в.) приводится даже имя создателя этого инструмента — Диокла, который якобы «обнаружил гармонию в оксюбафах — в глиняных сосудах, которые звучат от удара

<sup>93</sup> Перевод по изд.: Berthelot M., Ruelle Ch.-E. Collection des anciens alchimistes grecs.— Paris, 1887.— Vol. I.— P. 438.

<sup>94</sup> Мы видим, что здесь упоминаются две разновидности псалтериона — струнная и духовая.

<sup>95</sup> Представляется, что причисление пандуры к духовым инструментам связано со своеобразной этимологической трактовкой ее названия, бытавшего на рубеже античности и средневековья: Πάν (Пан — мифический бог лесов, застбищ, скота и пастухов, изобретатель пастушеской свирели — сиринги) и δέρμα (эпическое множественное число от τὸ δέρμα — «дерево», «палка»), т. е. «дерево Пана», из которого якобы делались сиринги. Исидор из Севильи (*Etymologiarum libri III*, 21.8) зафиксировал эту трактовку в следующих словах: «*Pandorius ab inventore vocalis, de que Virgilius: Pan primus calamus serra coniungere plures instituit...*» — Pl. 82.— Col. 167 («Пандура названа по [имени своего] изобретателя, о котором Вергилий [говорит]: „Пан первый ввел соединение многих камышей воском“»).

<sup>96</sup> Pollucis *Onomasticon* IV, 61. По изд.: Pollucis *Onomasticon*, ed. E. Bethe (*Lexicographi Graeci*, IX). — Leipzig, 1900. — P. 219.

<sup>97</sup> Подробнее об этом инструменте см.: Landels J. Ancient Greek Musical Instruments of the Wood-wind Family. PhD.— The University of Hull, 1960 (машинопись).— P. 201—206.

<sup>98</sup> См.: Pollucis ... Op. cit., IV. 74.— P. 223; Athenaei ... Op. cit., IV. 175 f.— P. 58.

<sup>99</sup> Michaelides S. Op. cit.— P. 232—233.

деревянной палкой» (εύρειν ... την ἐν τοῖς ὁξυβάφοις ἀρμονίαν, ἐν δοτραχίοις ἄγγείοις, ἀλλερ ἔχρουε ἐν ξυλυφίῳ)<sup>100</sup>. Об этом инструменте упоминается и в анонимном ранневизантийском музыкально-теоретическом памятнике<sup>101</sup>. Алхимический трактат свидетельствует о том, что оксюбафы делались не только из глины, но также из стекла и меди<sup>102</sup>.

Несмотря на все трудности идентификации некоторых музыкальных инструментов, упомянутых в тексте, фрагмент алхимического трактата хорошо показывает их разнообразие в музыкальной практике. Это же подтверждает и арабский источник IX века, в котором перечислены разновидности византийских струнных инструментов: «...arghan, который имеет 6 струн... древнего греческого происхождения: salbaq, имеющий 24 струны; lura, то есть gabab, сделана из дерева и имеет 5 струн; gitara, имеющая 12 струн; salinj, сделанный из кожи телят. Все эти струнные инструменты различно устроены. И у них [т. е. византийцев] есть также arghanum...»<sup>103</sup>. Г. Фармер следующим образом трактует эти названия: «...arghan = ὄφυανον πολύχορδον (многозвукный орган), salbaq = σαμβύχη (самбюке)<sup>104</sup>, lura = gabab = λύρα (лира), gitara = κιθάρα (кифара), salinj = φάλτιγξ или φάλτινξ (разновидность кифары, называвшаяся „псалтикс“), arghanum = ὄφυανον πνευματικόν (воздушный орган)»<sup>105</sup>.

По свидетельствам самых различных источников, особо важное место в музыкальной жизни ранней Византии занимал орган, имевший несколько разновидностей. Кроме древних гидравлических органов, известных еще в античном мире, большую популярность приобрели воздушные органы (ὄφυανα πνευματικά). Они выгодно отличались от громоздких гидравлических, так как были значительно меньше и легче. Это давало возможность использовать их не только «стационарно», но и в многочисленных шествиях и процессиях. Иногда органы украшались золотом и

<sup>100</sup> Suidae Lexicon, ex recognitione Im. Bekkeri.— Berolini. 1854.— Р. 297—298, 779.

<sup>101</sup> Anonymi Ars musicae I, 17. Об этом сочинении см. гл. II, § 2 наст. части.

<sup>102</sup> Оставленные мною без перевода названия инструментов О. Гомбози, также анализировавший «музыкальные параграфы» алхимического трактата (Gombosi O. Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters//Acta Musicologica, 12.—1940.—S. 43—44), переводит следующим образом: «кабитакантон» (термин καβιθακάνθον по изданию М. Бертело и Ш. Рюзля он дает в форме κόβους ἀκάνθων) — мандола (хотя К. Закс считал, что мандола была известна только с XII—XIII века, см. об этом: Sachs C. The History of Musical Instruments.—Р. 216); «надион» (наименование τὸ νάδιον О. Гомбози изменяет на τὸ νάφιο) — труба; «корникес» — рожки, «ракс тетрореон» — орган или волынка с четырьмя трубами; «ахиллиакон» О. Гомбози оставляет без перевода.

<sup>103</sup> Farmer H. G. Byzantine Musical Instruments in the ninth century//Journal of the Royal Asiatic Society.—1925.—Р. 301.

<sup>104</sup> Подробнее об этом инструменте см.: Michaelides S. Op. cit.—Р. 295.

<sup>105</sup> Farmer H. G. Op. cit.—Р. 303. Некоторые другие арабские источники о византийских инструментах указаны в статье: Wiedemann E., Hauser F. Byzantinische und arabische akustische Instrumente//Archiv für die Geschichte der Naturwissenschaft und der Technik.—1918.—Jg. 8.—S. 152—161.

серебром. Такие органы упоминаются в «De ceremoniis»<sup>106</sup>. Орган был непременным участником всех дворцовых и уличных церемоний. Два органа вместе с органистами (οἱ ὄφυανάριοι) запечатлены на обелиске Феодосия I (379—395)<sup>107</sup>. В церемониях использовались и другие инструменты. Так, в «De ceremoniis» упоминается игра «тамбуринами и цимбалами» (ὑπὸ πλῆθινον καὶ χειροκυμβάλων)<sup>108</sup>. Кавалькада императора часто сопровождалась целым оркестром, в который входили: παλλιγκταί (трубачи), βουκινάτορες (горнисты), ἀναχαρισταί (цимбалисты), πουρούλισταί (флейтисты)<sup>109</sup>. Таким образом, ранняя Византия имела в своем «музыкальном обиходе» многочисленные виды инструментов, которые использовались в самых различных сферах жизни.

Итак, в ранневизантийской художественной культуре сплелись воедино элементы позднеантичной и раннесредневековой музыкальной практики. Это был момент встречи двух цивилизаций, пора их активного взаимодействия, время постепенного перехода от античных художественных идеалов к средневековым. Строго говоря, такова суть любой эпохи, так как не существует этапов не переходных: всякий период является завершением чего-либо начавшегося очень давно, продолжением развивающегося в данное время и началом последующего. Все периоды художественного творчества заключают в себе такое триединство (эпохи стабильные или относительно стабильные существуют только условно в историко-теоретических работах). Не был в этом отношении исключением и ранневизантийский этап. Конечно, музыканты, жившие и творившие в тот период, даже не догадывались о каких-то переходных тенденциях своего времени. Они использовали инструменты, известные еще с незапамятных времен, реконструировали некоторые из них и приобщались к новым разновидностям, постепенно входившим в художественную практику. Церковные музыканты, подобно ранним христианам, продолжали создавать и петь псалмы, гимны и духовные песни. Вместе с тем, они не чуждались и новых жанров. Особенно их привлекал кондак, в котором талантливый певец мог проявить свое импровизационное мастерство на основе темы-ирмоса. Вне церкви, во время государственных церемоний и различных гражданских актов, они участвовали в исполнении аккламаций и евфимий, а в домашней обстановке пели нравоучительные псалмы. Те же, кто до сих пор не мог или не хотел приобщиться к новой христианской религии, продолжали музыкально-художественные традиции, завещанные далекими предками. Их музыкальный быт

<sup>106</sup> Constantini Porphyrogeneti ... Op. cit.—Col. 580.

<sup>107</sup> Его репродукция опубликована в изд.: Wellesz E. Byzantinische Musik.—Breslau, 1927.—S. 82.

<sup>108</sup> Constantini Porphyrogeneti ... Op. cit.—Col. 379.

<sup>109</sup> Wellesz E. A History....—Р. 104. Правда, М. Штёр считает, что πουρούλισταί — это трубачи (см.: Stöhr M. Byzantinische Musik//MGG.—Bd. 2.—Col. 578).

был пронизан архаичными либо обновленными языческими песнопениями: гимнами в честь богов, передававшимися из поколения в поколение, и самыми различными обрядовыми песнями. Не следует думать, что эти две музыкальные сферы — языческая и христианская — никак не соприкасались друг с другом. Существовала и нейтральная музыкальная почва, где приверженцы двух противоборствующих религий с успехом могли совместно музенировать. Это были либо «профессиональные песни» моряков, кузнецов, солдат, землепашцев, либо лирические песни самого различного содержания. Здесь не было и не могло быть никакого конфликта. Поющие и играющие проникались духом исполняемых произведений, и музыкально-поэтическое эмоциональное восприятие объединяло инаковерующих.

## Глава II

### ИСТОЧНИКИ МУЗЫКОЗНАНИЯ

#### § 1. ВИЗАНТИЙСКАЯ ПАТРИСТИКА И НАУКА О МУЗЫКЕ

Что же представляло собой музыказнание в первые столетия византийской цивилизации?

Древний мир уходил в прошлое. Судьба античной культуры была предрешена: она, как и время, ее создавшее, должна была погрузиться в бездну истории и навсегда ость в минувшем. Особенно это касалось тех культурных ценностей, которые противоречили духу новой эпохи.

Среди искусств античности чуть ли не самая трагическая судьба выпала на долю музыки. Как уже указывалось, молодая, но уже окрепшая религия всей своей силой обрушилась на древнюю музыку. Это была битва во имя укрепления христианства, за его будущее, что в конечном счете сводилось к борьбе за паству, ее дух, нравы, интересы и вкусы. Ведь античная музыка была не просто художественным феноменом уходящей эпохи, а частью языческих ритуалов, которые, несмотря на все хлопоты церкви, еще очень долго бытовали в народе и бросали тень на триумфальное шествие христианства.

Судьба же науки о музыке сложилась совершенно иначе.

Историческое развитие античной культуры привело к тому, что музыкальная теория стала неотъемлемой частью всей системы знаний, и ранние христианские просветители, несмотря на всю свою неприязнь к «эллинской» музыке, не могли не следовать этой многовековой традиции. В результате возник знаменательный парадокс: сама эллинская музыка была отвергнута новой официальной идеологией, а теория той же эллинской музыки была принята в учебный обиход.

Невозможность выпустить науку о музыке из системы знаний

привела к необходимости придать ей новый христианский облик. Эту задачу различные христианские писатели выполняли с неодинаковой активностью. Если, например, Августин в многочисленных своих работах настойчиво и постоянно утверждает христианские идеалы музыки, то в трактате Бозия «De institutione musica» вообще нет никаких упоминаний о них. Бозий лишь передает греческую теорию музыки. И это совершенно естественно. Ведь апологеты христианства не создали новую теорию музыки, а до канонизации *toni ecclesiastici* было еще далеко. Поэтому не оставалось ничего другого, как, следуя параграфам «языческой» теории, по мере возможности сдабривать ее «христианской приправой».

Смогла ли восточная церковь приобщить «языческую» теорию к христианству? Прежде чем ответить на поставленный вопрос, целесообразно напомнить некоторые важнейшие положения восточной патристической музыкальной эстетики<sup>1</sup>.

Как известно, в ее основе лежало стремление к познанию бога и мира как его творения. В связи с этим ортодоксальная идеология могла признавать в качестве подлинной музыки лишь ту, которая соответствовала системе ее духовных ценностей. Поэтому отцы церкви стремились прежде всего отделить официально признанную ими музыку от той, которая ими не признавалась. Но для этого нужно было ясно и недвусмысленно сформулировать свое понимание музыки. Ранневизантийские христианские мыслители никогда не ставили перед собой такой задачи. Вместе с тем, весь комплекс их музыкально-эстетических взглядов дает основание считать, что эта проблема была для них решена.

Вот одно из важнейших высказываний Иоанна Златоуста: «Вверху [бога] прославляет ангельское воинство, внизу — люди, осуществляющие службу в церквих, [которые, подражая] тем, воспроизводят то же самое словословие (τὴν αὐτὴν εκείνοις ἔχριστοις δοξολογίᾳ). Вверху серафимы издают трехсвятительный гимн<sup>2</sup>, а внизу множество людей возносит тот же самый [гимн]. Возникает общее празднество для небесных и земных жителей: одно причастие, одна радость, одна приятная служба. Это осуществлялось [благодаря] непостижимому сошествию Владыки [на землю] и это запечатлел святой дух: гармония звуков сложилась по отцовскому благоволению (ἡ ἀρμονία τῶν ῥθμῶν τῇ λιταῖς εὐδοξίᾳ συνηρμόσθη). Она<sup>3</sup> имеет слаженность мелодий свыше и благодаря Троице<sup>4</sup>. Другими словами,

<sup>1</sup> Музыкально-эстетические положения восточной патристики требуют самостоятельного глубокого изучения, так как эта сложная проблема в полном объеме еще не исследована. Здесь же затрагиваются лишь отдельные воззрения, способные пояснить суть музыкально-исторических представлений отцов церкви.

<sup>2</sup> Об этом гимне см. гл. I наст. части

<sup>3</sup> То есть гармония.

<sup>4</sup> Joannis Chrysostomi Interpretatio in Isaian prophetam. Homilia 1. 1 // PG 56.— Col. 97—98.

земная музыка — лишь подражание небесной, а ее гармония — результат благоволения творца и Троицы, а попала музыка на землю только в результате сошествия Христа. Такая же точка зрения изложена и в другом месте того же сочинения Иоанна Златоуста. Описывая возникновение трехсвятительного гимна, он утверждает: «Раньше этот гимн пелся только на небесах. Но так как владыка соблаговолил сойти на землю, он вынудил эту мелодию [также сойти] к нам» (τὴν μελῳδίαν ταῦτην κατένευχε πρὸς ἡμᾶς)<sup>5</sup>. Творением бога был не только трехсвятительный гимн, но и вообще вся музыка. Василий Кесарийский (ок. 330—379), говоря, о ней, восклицает: «О, мудрое создание учителя!» (Ω τῆς σοφῆς ἐπίνοιας τοῦ διδασκάλου)<sup>6</sup>.

Таким образом, все музыкально-художественное разнообразие действительности было подразделено ранневизантийской патристикой на две сферы. В одну входила религиозная музыка, а в другую — все те образцы музыкального творчества, которые оказались вне ее. К последним сплошь и рядом применялась целая серия бранных эпитетов: «развратные песни» (ἀσπρατα πορνικά), «сатанинские песни» (σατανικαὶ φθαῖ или δαιμονιώδεις φθαῖ), «сатанинские хоры» (σατανικοὶ χοροί) или «дьявольские песни» (ἀσπρατα διαβολικά)<sup>7</sup>. При разговоре о такой музыке не было и не могло быть никаких «научных диспутов», так как она находилась вне научного знания. Сложнее обстояло дело в тех случаях, когда церковные деятели, лишенные специальных знаний по *musica disciplina*, вынуждены были обсуждать вопросы религиозной, то есть «подлинной музыки».

Зачем человеку музыка? Ответ патристики гласил: музыка — средство лучшего познания божественной мудрости. Василий Кесарийский верит, что святой дух знал, как трудно приобщить человеческий род к добродетели. Поэтому он «к догмам примешал наслаждение от мелодии, чтобы [вместе] с легкостью и приятностью для слуха мы незаметно воспринимали пользу от слов»<sup>8</sup>. По его мнению, это аналогично тому, как врачи, давая лекарство больному, обмазывают чашу медом, чтобы ослабить его неприятный вкус. Иоанн Златоуст поясняет значение музыки для человека почти так же. Толкуя «Послание к колосянам», он обращает внимание на то, что апостол Павел призывает учить и вразумлять самих себя в «псалмах, гимнах и духовных песнях». Златоуст

<sup>5</sup> Ibid.— Col. 138.

<sup>6</sup> Basilii Magni Homilia in psalmum I//PG 29.— Col. 213.

<sup>7</sup> Idem. Commentarii in Isaiam prophetam V, 18//PG 30.— Col. 377; Joannis Chrysostomi De Davide et Saule homilia III, 1//PG 53/54.— Col. 696; Idem. De verbis illis apostoli I, 2//PG 51/52.— Col. 210; Idem. Expositio in psalmum VIII, I; XLI//PG 55.— Col. 106, 157; Idem. Interpretatio in Isaiam prophetam. Homilia II, 1//PG 56.— Col. 108; Idem. Contra theatra//Ibid.— Col. 543; Idem. In epistolam ad Ephesios commentarius, cap. V, hom. XI, 1//PG 62.— Col. 129; Evagrii Scitensis monachi Capita practica ad Anatolium, 43//PG 40.— Col. 1232; Eusebii Alexandrini Sermones//PG 86.— Col. 417 и др.

<sup>8</sup> Basilii Magni Homilia in psalmum I//PG 29.— Col. 212.

пишет: «...так как чтение утомительно и часто неприятно, то он<sup>9</sup> приобщал [верующих] не к рассказу, а к псалмопениям, чтобы поющий в одно и то же время и услаждал душу, и скривлял утомление»<sup>10</sup>. Судя по другим произведениям Иоанна Златоуста, он полагал, что Павел только следовал заветам все-всего. Ибо бог, видя, что многие из людей неохотно читают духовные наставления, и стремясь сделать этот труд желанным, «смешал мелодию с пророчеством, чтобы все, очаровываясь стройностью мелоса (μελῳδίαν ἀνέμιζε τῇ προφητείᾳ, ἵνα τῷ φυθμῷ τοῦ μέλους ψυχαγούμενοι πάντες), возносили ему с великим усердием священные гимны»<sup>11</sup>. Здесь Иоанн Златоуст говорит о связи музыки с «боговдохновленным» текстом — связи, обусловленной, по его мнению, тесными смысловыми контактами между словом и мелодией.

Музыка считалась необходимой не только для более глубокого усвоения божественной мудрости, но и для укрепления нравственности и добродетели, если она будет постоянно будить воспоминания об ошибках прошлого: «Ничто так не полезно, как обстоятельство помнить о своих ошибках. Но ничто так не закрепляет память, как мелодия (μνήμην δὲ οὐδὲν οὕτω μόνιμον φέσει) ... [пророк] создал эти песни, чтобы проникнутые любовью и мелодиями люди постоянно пели их ... и воспринимали [их] как некоторое обучение добродетели [благодаря] долгой памяти об ошибках»<sup>12</sup>. Нравственно-этическая польза (конечно, понимаемая в клерикально-догматическом смысле) могла быть реализована только благодаря сильнейшему эмоционально-художественному воздействию музыки. Однако это свойство музыки оказывало влияние не только при восприятии религиозных произведений, но и при слушании «сатанинских песен». Поэтому апологетам христианства было очень трудно утвердить свое понимание пользы музыки. Иоанн Златоуст с горечью констатирует, что «многие привыкли слушать [музыку] не для пользы, а для удовольствия, подобно судьям, восседающим [на выступлениях] актеров и кифародов»<sup>13</sup>.

Коль скоро создателем музыки, как и всего прочего, был сам бог, то естественно, что вся ее история рассматривалась с библейских позиций. Библия — основной объект познания христианских мыслителей и одновременно последний критерий истины для них — стала функционировать и как памятник, содержащий музыкально-исторические свидетельства. Так, когда возникла необходимость понять особенности древних песнопений, то обнаружи-

<sup>9</sup> То есть Павел.

<sup>10</sup> Joannis Chrysostomi In epistolam ad Colossenses commentarius III, 9, 2//PG 62.— Col. 362.

<sup>11</sup> Idem. Expositio in psalmum XLI//PG 55.— Col. 156.

<sup>12</sup> Idem. In Isaiam, cap. V//PG 56.— Col. 57.

<sup>13</sup> Idem. De sacerdotio, lib. V//PG 47/48.— Col. 673.

лось, что «первое и самое древнейшее из всех песнопений» (τὸ ... πρῶτον καὶ πάντων αρχαιότατον φῦμα) упоминается в книге «Исход» (XV, 1), где описывается, как Моисей возносит хвалу творцу после благополучного перехода Красного моря еврейским народом. Другая древняя песнь исполнялась библейской героиней Деворой («Судьи», 5) после победы над врагами. Еще одна такая же древняя песнь находится в книге «Чисел» (XXI, 17), где повествуется об обнаружении колодца в пустыне<sup>14</sup>. Таковы были представления о начальном этапе истории музыки. Василий Кесарийский даже определяет жанры некоторых из указанных песнопений. Песнь из книги «Исход» охарактеризована им как «победная песнь» (φῦμα ... ἐπινίκιον)<sup>15</sup>, то есть как эпиникий. Другие песни библии, имеющие явно выраженное драматическое содержание, Василий Кесарийский определяет как трены<sup>16</sup>. Следовательно, песнопения Ветхого завета характеризовались названиями традиционных «языческих» жанров, известных еще в глубокой древности (вспомним хотя бы знаменитые эпиники Пиндара, Симонида, Вакхилда, написанные в честь победителей Олимпийских, Пифийских, Истмийских и Немейских игр, или популярные тренодии, известные в древнем мире чуть ли не со времен Гомера; см. *Ilias* XXIV, 720—722). Такой подход к историческому материалу был естествен для ранней Византии, так как отцы церкви мыслили категориями, самым тесным образом связанными с античными языческими традициями. Зачастую это влияние было настолько сильным, что невозможно отличить фрагменты патристической литературы от свидетельств, сообщаемых в дохристианских материалах<sup>17</sup>.

Таким же образом выявлялись и «первые музыканты». Согласно Василию Кесарийскому, первым «среди обучающихся на псалтерионе и кифаре» был библейский Иувал («Исход» 4, 21)<sup>18</sup>. Феодорит Киррский добавляет сюда Ефана и Емана, упомянутых в третьей книге «Царств» (IV, 31). Он считает, что

<sup>14</sup> Joannis Chrysostomi Ad homiliam in psalmum XCV//PG 55.— Col. 620—621. В издании «Греческая патрология» П. Миня это произведение опубликовано в разделе «Spuria» («Подложные»). Для целей настоящей работы проблема авторства патристических источников не играет существенной роли, так как все они — и признанные подлинными, и определяющиеся как подложные — были написаны церковными деятелями либо изучаемого, либо более позднего периода; во всех случаях они основывались на исторически более ранних традициях.

<sup>15</sup> Basilii Magni Commentarii in Isaiam prophetam, cap. V//PG 30.— Col. 345.  
<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Например, еще «средиземноморский» богослов Климент Александрийский (ок. 150—215) приводит факты, давно известные во всем древнем мире: об изобретении сальпингса этрусками, а авлоса — фригийцами, о знаменитых авлетах Олимпе и Марсии, о древних «гармониях» и т. д. см.: Clementis Alexandrinii Stromata I, 16, 1; по изд.: Clemens Alexandrinus Stromata, hrsg. von O. Stählin.— Leipzig, 1906 (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte).— S. 11—12.

<sup>18</sup> Basilii Magni Commentarii in Isaiam prophetam V, 160//PG 30.— Col. 381.

они «были из псалтодов<sup>19</sup>, прославляющих бога на кинурах, навласах и кимвалах»<sup>20</sup>. Изучение библии вызвало интерес к познанию особенностей архаичных форм музыкального оформления богослужений. Например, Иоанн Златоуст так представлял себе исполнение древнейших ветхозаветных ритуальных песнопений: «Их совершили хорами, выстраивавшимися в храме и на алтаре, и так возносили благодарения [всевышнему]»<sup>21</sup>. Конечно, такие поверхностные заключения не давали никаких существенных сведений об особенностях музенирования, однако они показывают стремление понять своеобразие исполнения религиозной музыки ветхозаветных времен.

Один из знаменитых представителей антиохийской школы богословия Исидор Пелусиот (конец IV — начало V вв.) интересовался проблемой авторства музыкальных произведений в древнейшие времена. Свои соображения по этому вопросу он изложил в следующем интересном фрагменте: «Когда автор музыки пел, псалм подписывался „Песнь Давиду“. Когда же один пел, а другой создавал музыку либо [эта же самая] музыка пелась другими до него... [подписывалось] „Псалм Давиду“. Ибо не все творцы музыки пели и не все певцы создавали музыку, а одни [делали] это, а другие — то, а третьи осуществляли оба [дела]. (Οὐ γὰρ πάντες οἱ μελογράφοι ἦδον, οὐδὲ πάντες οἱ ἀρχοντες ἐμελογράφουν · ἀλλ’ οἱ μὲν τοῦτο, οἱ δὲ ἐκεῖνο · οἱ δὲ καὶ ἀμφότερα διελφάττοντο)»<sup>22</sup>. Здесь очень определенно говорится о том, что автор музыки в некоторых случаях был ее исполнителем, а в некоторых не был, о традиции сочинять текст на известную мелодию. Совершенно очевидно, что в приведенном фрагменте отражены особенности творческой жизни не столько библейских времен, сколько ранневизантийских, когда и жил Исидор<sup>23</sup>.

Определенный интерес представляет патристическая трактовка музыкальных жанров (конечно, она касается только жанров религиозной музыки). Внимание церковных деятелей к этому вопросу было обусловлено, в первую очередь, заботой о литургии, требовавшей отчетливой классификации используемого музыкального репертуара. Особенно часто в патристической литературе толкуются понятия псалма и песни и обсуждаются их отличия<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> τῶν φαλτφῶν — редко встречающийся термин (см. также *Constitutiones Apostolicae* VI, 17//PG 1.— Col. 957 A), образованный из φαλτίφ (кифарист или вообще исполнитель на струнном инструменте, играющий без пlectра) и φῶν (певец), то есть певец, аккомпанирующий себе на струнном инструменте.

<sup>20</sup> Theodorei Episcopi Cyrensis *Quaestiones in librum III Regnorum*//PG 80.— Col. 681.

<sup>21</sup> Joannis Chrysostomi Expositio in psalmum VII//PG 55.— Col. 91.

<sup>22</sup> Isidorii Pelusiota Epistolarum libri quinque IV, 182//PG 78.— Col. 1273.

<sup>23</sup> Приведенный текст Исидора Пелусиота подтверждает соображения об особенностях авторства текста и музыки, изложенные в предыдущей главе.

<sup>24</sup> Здесь рассматриваются только те воззрения на эти жанры, которые непосредственно связаны с их музыкальными аспектами. Вообще же в патристической литературе можно найти много других интересных сведений, например

В отношении же музыкальных признаков гимна — третьего важнейшего раннехристианского жанра — патристические источники молчат.

Характеризуя псалм, Василий Кесарийский писал: «Псалм — это музыкальная речь, исполняемая согласно с гармоническими речами инструмента» (ὁ φαλμὸς λόγος ἐστὶ μουσικός, ὅταν εὐρύθμῳς κατὰ τοὺς ἀρμονικοὺς λόγους τὸ δργάνον χρούηται)<sup>25</sup>. Более просто ту же точку зрения высказал Григорий Нисский (ок. 334—395): «Псалм — это мелодия, сопровождаемая музыкальным инструментом» (ἴδια τοῦ δργάνου τοῦ μουσικοῦ μελῳδία)<sup>26</sup>. Следовательно, псалм рассматривался как вокально-инструментальный жанр, и знаменитые псалмы, создание которых приписывается Давиду, исполнялись с инструментальным сопровождением. Возможно, в раннехристианских общинах и в музыкальном быту ранней Византии они также звучали совместно со струнными инструментами. Однако в литургии псалм, как и все остальные жанры, исполнялся без инструментального сопровождения, хотя в патристических высказываниях он запечатлелся как пение с аккомпанементом.

В отличие от псалма, песня рассматривалась исключительно как вокальный жанр. По Евсевию Кесарийскому (ок. 264—340), песня — это «музыка, исполняемая как мелодия со словом без инструмента» (εἶναι τὴν διά μέλους ἀναφωνομένην ἀνευ δργάνου ἄρτσι μουσικήν)<sup>27</sup>. Такая же трактовка песни присутствует у Василия Кесарийского<sup>28</sup> и Григория Нисского. Последний пишет, что «песнь — это звучание мелодии со словами, исполняемое устами» (φῦτὴ δὲ ἡ διά στόματος γενομένη τοῦ μέλους μετὰ τῶν ὄμμάτων ἐκφώνησις)<sup>29</sup>.

Конечно, музыкальные признаки жанров псалма и песни, которые приводятся в патристических источниках, не выявляют их

об этимологии термина «аллилуйя» (см.: Theodoreti Episcopi Cyrensis Interpretatio psalmi CIV, CX//PG 80.— Col. 1708, 1776; Joannis Chrysostomi Expositio in psal- tum CXLVI//PG 55.— Col. 476 и др.), о смысле «диапсалмы» (διάφαλμα) (см.: Theodoreti Episcopi Cyrensis Interpretatio in psalmos//PG 80.— Col. 864—865 и др.) и т. д.

<sup>25</sup> Basilii Magni In psalmos//PG 29.— Col. 305. То же самое говорил и Августин: «Ведь псалм — это песнопение, но не какое-нибудь, а под псалтерион... Следовательно, тот, кто псаллирует, поет не только голосом, но и с добавлением инструмента, который называется псалтерион, согласуя [инструментальное] сопровождение с голосом (psalmus quippe cantus est, non quilibet, sed ad psal- terium ... Qui ergo psallit, non sola voce psallit, sed assumpto etiam quodam organo, quod vocalum psalterium, accendentibus manibus voci concordat).— Augustini Enarratio in psalmos 146//PL 37.— Col. 1281). Августин упоминает здесь псалтерион только для того, чтобы обратить внимание на этимологическую связь названия жанра с этим инструментом. В действительности же псалм мог сопровождаться любым струнным инструментом.

<sup>26</sup> Gregorii Nysseni In psalmos, cap. III//PG 44.— Col. 493 B.

<sup>27</sup> Eusebii Commentaria in psalmos//PG 23.— Col. 72.

<sup>28</sup> Basilii Magni Homilia in psal- tum XXIX, 1—2//PG 29.— Col. 305—310.

<sup>29</sup> Gregorii Nysseni In psalmos, cap. III//PG 44.— Col. 493 B.

существенных свойств. Однако знаменательна уже сама попытка определить музыкальное своеобразие этих жанров.

Приведенные материалы показывают, что отцы церкви высказывались по вопросам, связанным с музыказнанием, не часто: либо излагая свои эстетические позиции, либо анализируя книги библейского свода, либо участвуя в дискуссиях со своими противниками. Здесь невозможно говорить о какой-либо системе научно-музыкальных взглядов. Как раз наоборот, все их соображения отрывочны и выявляют полное отсутствие даже элементарных знаний по технологическим вопросам музыки, накопленным всей предыдущей историей развития культуры. Именно поэтому восточная патристика оказалась не в состоянии приобщить науку о музыке к христианству, и она продолжала существовать в своем прежнем «языческом» виде.

Несмотря на то, что западные церковные деятели этого периода (Августин, Кассиодор, Исидор Севильский, Рабан Мавр и др.) были более эрудированными в специальных вопросах музыки, и здесь на протяжении нескольких столетий продолжали пользоваться только древнегреческой теорией. Это объясняется рядом объективных причин. Главная из них заключается в том, что каждая музыкальная теория фиксирует, с одной стороны, определенный исторический уровень музыкального мышления, а с другой — способность его научного освоения. Существенная трансформация теоретической концепции может осуществляться только в согласии с двумя указанными факторами. Эволюция музыкального мышления происходит постоянно: вначале незаметно, подвергая изменению лишь отдельные аспекты средств художественной выразительности, затем процесс перемен активизируется и в конце концов достигает радикальных преобразований. Однако наблюдения над совместным развитием музыкального искусства и его теории показывают, что очень часто на протяжении длительного исторического отрезка времени новые формы музенирования соседствуют со старой теорией. Это свидетельствует не только об активной теоретической традиции, но и о сложности формирования новой научно-теоретической концепции, которая удовлетворительно объясняла бы новые формы искусства и соответствовала бы новому уровню его научного осознания.

Представляется, что на рубеже античности и средневековья возникла аналогичная ситуация. Как всегда формы музенирования активно развивались и видоизменялись, а их теоретическое осмысление основывалось на старых методах. Это обстоятельство способствовало продолжению жизни древнегреческой теории музыки, которой пользовались во всем объеме чуть ли не до середины средневековья.

## § 2. ИСТОЧНИКИ ПОЗДНЕАНТИЧНОЙ И РАННЕВИЗАНТИЙСКОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Какими памятниками музыкоznания этого периода располагает современная наука?

До нашего времени дошло сочинение, приписываемое «старцу Бакхию» (Βακχεῖος γέρων) и носящее название «Введение в искусство музыки» (Εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς). Начинается рукопись со слов: «Старец Бакхий перечислил тональности, лады, мелосы и созвучия музыки. С ним согласен пишущий [эти строки] Дионисий»<sup>1</sup>. Из текста этого же вступления становится ясно, что сочинение посвящено императору Константину, являющемуся «мудрым любителем искусства» (σοφὸν ἐραστὴν ... τεχνημάτων). Раньше было принято считать, что в рукописи упоминается Константин I (324—337), основатель Константина, поэтому создание трактата относили к античным временам. Но как показал Э. Пельманн<sup>2</sup>, речь здесь идет о Константине Багрянородном (913—959), который поручил некоему Дионисию сделать свод выдержек из учебников по различным наукам. Система средневекового квадривиума, включавшая и музыку, нуждалась в учебниках. С этой целью переписывались сочинения, появившиеся значительно раньше. Обращаясь к работам по музыке, Дионисий остановил свой выбор на трактате Бакхия, который был создан намного ранее, а к X веку стал апробированным, коль скоро решено было внести его в своеобразную энциклопедию научных знаний. Вместе с тем, трактат не мог быть написан в античный период, так как излагающаяся в нем система метрики дана уже по византийским нормативам<sup>3</sup>. Кроме того, существует еще одно обстоятельство, подтверждающее, что произведение создано в ранневизантийскую эпоху. Дело в том, что имеющаяся сейчас редакция сочинения Бакхия написана в форме вопросов и ответов, то есть в форме, которая была типична для византийской учебной литературы X века. Однако в прошлом столетии была обнаружена рукопись, содержащая небольшой отрывок из сочинения Бакхия, но в совершенно иной повествовательной форме<sup>4</sup>. Есть все основания предполагать, что Дионисий изменил метод изложения материала в трактате Бакхия и сделал его аналогичным формам учебников, распространенных в его время. Таким образом, скорее всего это сочинение было написано в ранневизантийский период,

<sup>1</sup> Цит. по: Jan C. Musici scriptores graeci.— P. 285.

<sup>2</sup> Ibid.— P. 285—286; Neubecker A. Ältere griechische Musik. Eine Einführung. Darmstadt, 1977.— S. 33.

<sup>3</sup> Pöhlmann E. Bakcheios, Pseudo-Bakcheios, Anonymi Bellermann//MGG.— Bd. 15, Suppl.— Col. 422—424.

<sup>4</sup> Ibid.; Jan C. Die Metrik des Bacchius//Rheinisches Museum, 46.— 1891. S. 557—576.

<sup>5</sup> Ruelle Ch. Rapports sur une mission littéraire et philologique en Espagne// Archivos des missions scientifiques et littéraires, III/2.— Paris, 1875.— P. 609—610.

хотя невозможно даже приблизительно установить столетие, в течение которого оно могло быть создано.

Что же касается сохранившихся рукописей учебника Бакхия, то самые ранние из них относятся к XII—XIII векам (Codex Venetus Marcianus Appendix Classis VI/10 и VI/3)<sup>6</sup>. Все остальные известные сейчас списки датируются XV веком, а один (Codex Venetus Marcianus 318) — XIV веком<sup>7</sup>.

Анализ содержания этого источника показывает, что он состоит из двух самостоятельных сочинений. Материал излагается по принципу от простого к сложному, начиная с объяснения сути музыкального звука и кончая описанием сложных музыкально-теоретических категорий. Однако в середине сочинения вновь поясняются признаки музыкального звука и многие другие уже описанные положения. Причем интересно, что здесь они рассматриваются в новом аспекте. Вполне возможно, что две части «трактата Бакхия» были написаны двумя авторами<sup>8</sup>.

В течение последних четырех столетий сочинение Бакхия публиковалось несколько раз. В 1623 году М. Мерсенна дал его греческий текст<sup>9</sup>. В том же году был издан и латинский перевод этого сочинения<sup>10</sup>. Спустя почти 30 лет оно вошло в знаменитое двухтомное собрание М. Мейбома, где греческий текст сопровождался новым латинским переводом и комментариями<sup>11</sup>. В XIX веке трактат был опубликован в сборнике произведений греческих авторов о музыке, выпущенном К. Яном (только греческий текст)<sup>12</sup>. В конце прошлого столетия трактат Бакхия был переведен на французский язык по изданию М. Мейбома<sup>13</sup>.

<sup>6</sup> См.: Jan C. Musici scriptores graeci.— P. XI—XIV, XVI—XVIII.

<sup>7</sup> Ibid.— P. XLIX, L—LI, LVI—LVII, LXI—LXIV, LXVIII.

<sup>8</sup> Ibid.— P. LXXXII.

<sup>9</sup> Последней точки зрения придерживался К. Ян: Jan C. Musici scriptores graeci.— P. 286; Ibid. Bakcheios Geron//Paulys Real-Enzyklopädie der Clas- sischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung.— Stuttgart, 1896.— Bd. II/2.— Col. 2790—2792. Далее номера параграфов первого сочинения будут сопровождаться цифрой I, а второго — цифрой II.

<sup>10</sup> Bacchii senioris introductio method. ad musicam, sive harmonica et rhythmica elementa, graece, e cod. ms. edidit Marius Mersennus//Mersenni Quaestiones in Genesim, cum accurata textus explicatione; in hoc volumine athei et deistae impugnantur et expugnantur, et Vulgata editio ab haereticorum calumniis vindicatur. Graecorum et Hebraeorum musica instauratur ... — Lutetiae Parisiorum, 1623.— Col. 1887—1891.

<sup>11</sup> Bacchii senioris iatromathematici εἰσαγωγὴ sive introductio methodica ad musicam per dialogismum. Graece nunc primum e bibliotheca regia eruta. Fredericus Morellius recensuit, castigavit, latine vertit, et notis illustravit.— Lutetiae, 1623.

<sup>12</sup> Bacchii senioris introductio artis musicae. Marc Meibomius primus latine vertit, ac notis illustravit//Meibomius M. Antiquae musicae auctores septem.— Vol. I.— Amstelodami, 1652.— P. 1—36. В этом издании дана автономная пагинация каждого сочинения.

<sup>13</sup> Bacchii gerontis isagoge//Musici scriptores graeci, ed. C. Jan.— Leipzig, 1895.— S. 283—316. Цитаты из трактата Бакхия будут даваться по этому изданию.

<sup>14</sup> Bacchius l'Ancien, traduction entièrement nouvelle. Commentaire perpétuel et tableaux de notation musicale par Ch.-E. Ruelle//Collection des auteurs grecs relatifs à la musique.— Paris, 1895.— Vol. 5.— P. 103—140.

Другой анонимный греческий трактат по музыке ранневизантийского периода сохранился во многих рукописных списках (в основном XIV—XVI вв.). В XIX веке над ним одновременно работали, независимо друг от друга, два известных филолога, занимавшихся изучением древнегреческой музыки — Ф. Беллерман и А. Винсент. Первым опубликовал свою работу Ф. Беллерман<sup>15</sup>. Его издание основывалось на шести рукописях: *Codex Neapolitanus Graecus III C 1*—XIV—XV веков; *Codex Neapolitanus Graecus III C 4*—XIV века; *Codex Parisinus Graecus 2458*—1554 года; *Codex Parisinus Graecus 2460*—XV века; *Codex Parisinus Graecus 2532*—XV века; *Codex Vaticanus Graecus 265*—XVI века. С тех пор это анонимное сочинение принято именовать «Аноним Беллермана». Шесть лет спустя А. Винсент опубликовал результаты своей работы над известными ему тремя парижскими рукописями<sup>16</sup>. Проверенное издание, согласованное со всеми ныне известными рукописями трактата, осуществил лишь сравнительно недавно Д. Наёк<sup>17</sup>. После проведенного исследования он высказал обоснованную мысль о том, что подлинник этого сочинения «вряд ли написан позднее V—VI веков»<sup>18</sup>. Более того, он пришел к заключению, что «Аноним Беллермана» не является целым трактатом, а состоит из трех относительно самостоятельных сочинений. Э. Пёльман склонен видеть в нем не три, а даже четыре отдельных небольших учебных музыкально-теоретических пособия<sup>19</sup>. Его вывод не лишен оснований.

Действительно, сочинение Анонима I включает в себя первые одиннадцать параграфов, в которых излагаются важнейшие элементы музыкальной ритмики, нотации и типы мелодического движения. Завершается это маленькое сочинение определением «диастолы»<sup>20</sup>. Трактат Анонима II имеет свою особую композицию: определение музыки и ее частей (§ 12—20), характеристика музыкального звука (§ 21), интервала (§ 22), звуковысотной системы (§ 23), описание особенностей деления тона (§ 24), системы родов (§ 25—26), модуляций (§ 27), тональностей (§ 28). Сочинение Анонима III также достаточно автономно и излагает толкование не только тех же самых музыкально-теоретических категорий, но и других, не упомянутых у Анонима I и Анонима II: определение музыки и ее частей (§ 29—31), отличие музыкального звучания от немузыкального (§ 33—37), описание

<sup>15</sup> *Anonymi scriptio de musica. Bacchii senioris introductio artis musicae e codicibus Parisiensibus, neopolitanis, romano, primum edidit et annotationibus illustravit Fr. Bellermann.* — Berolini, 1841. — P. 17—92.

<sup>16</sup> Vincent A. J. H. *Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique.* — Paris, 1847 (Nolice et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi, 16). — P. 5—41.

<sup>17</sup> Naujock D. Op. cit. — P. 66—154. В дальнейшем цитаты будут даваться по этому изданию.

<sup>18</sup> Ibid. — S. 61.

<sup>19</sup> Pöhlmann E. *Bakcheios. Pseudo-Bakcheios, Anonymi Bellermann.* — Col. 424.

<sup>20</sup> О «диастоле» см. ч. I, гл. II, § 5 наст. изд.

различных явлений высотности, сути музыкального звука и интервала (§ 38—50), системы родов (§ 51—57), типов интервалов (§ 58—59), видов кварты, квинты и октавы (§ 60—62), регистров голоса (§ 63—64), определение модуляции (§ 65) и мелодии (§ 66), изложение принципов нотации (§ 69—70), характеристики «созвучных» интервалов (§ 71—76). Завершает это сочинение нотная запись сольмизационной системы и учебных упражнений (§ 77—82). В трактате Анонима IV первые параграфы (§ 83—93) почти буквально повторяют соответствующие разделы из Анонима I (§ 1—11). Затем следует описание регистрационных возможностей человеческого голоса (§ 94), «разлившихся» мелодий и песен<sup>21</sup> (§ 95), дается нотная запись различных учебных упражнений (§ 96—101), описываются разновидности пауз (§ 102), приводится таблица дробных выражений интервалов (§ 103)<sup>22</sup>.

В некоторых рукописях сочинение приводится полностью, в других — лишь отдельные его разделы<sup>23</sup>. Следовательно, то, что принято называть трактатом Анонима Беллермана, — свод относительно самостоятельных четырех небольших трактатов<sup>24</sup>.

Среди сочинений греческих авторов о музыке до нас дошел также небольшой трактат под названием «Гармоническое введение» (*Ἄρμονική εἰσαγωγή*), приписываемый «философу Гауденцию» (*Γαύδεντιος ὁ φιλόσοφος*). Никаких сведений о Гауденции не сохранилось, и время его жизни неизвестно. Одни исследователи относят создание трактата к II—III векам<sup>25</sup>, а другие вообще не решаются высказываться по этому вопросу<sup>26</sup>.

Наиболее ранняя из известных сейчас рукописей, содержащих трактат Гауденция — *Codex Venetus Marcianus Appendix Classis VI/3*, — датируется XII веком<sup>27</sup>. Все остальные списки относятся к XV веку<sup>28</sup>.

Сочинение Гауденция, как и многие греческие музыкально-теоретические источники, достаточно эклектично. Здесь даны в недифференцированной форме воззрения пифагорейцев и Аристоксена. Однако в некоторых разделах трактата содержится интересный материал, характеризующийся индивидуальным подходом к отдельным музыкально-теоретическим категориям, а также к основным положениям теории музыки.

<sup>21</sup> См. гл. III, § 4, наст. части.

<sup>22</sup> Э. Пёльман предлагает несколько иную дифференциацию материала (см. работу, указанную в сн. 3 наст. параграфа).

<sup>23</sup> См., например: *Codex Venetus Marcianus Graecus Appendix Classis VI 3*, *Codex Vaticanus Reginensis Graecus 108*, *Codex Monacensis Graecus 215*, *Codex Mutinensis Graecus 173*, *Codex Florentianus Graecus Acquisti Doni* (см.: Naujock D. Op. cit. — S. 18—37).

<sup>24</sup> В настоящей книге все они будут рассматриваться как части цельного сочинения «Анонима».

<sup>25</sup> Michaelides S. Op. cit. — P. 121.

<sup>26</sup> Neubecker A. Op. cit. — S. 33—34.

<sup>27</sup> См.: Jan C. *Musici scriptores graeci.* — P. XVI—XVII.

<sup>28</sup> Ibid. — P. XL—XLI, LI—LII, LVIII—LXIX, LXXXII—LXXXIII.

В небольшом вступлении автор предупреждает читателя, что все дальнейшее изложение теории может быть правильно воспринято только при развитом музыкальном слухе. В противном случае все попытки приобщиться к науке о музыке, по его мнению, обречены на неудачу. Такое утверждение идет вразрез с главным методом античного музыкоznания, которое, исключая Аристоксена, всегда проповедывало идею о слабости и ограниченности ощущений — в том числе и слуховых, — неспособных якобы дать истинное представление об изучаемом объекте. Начальные параграфы трактата Гауденция описывают положения о разнице между музыкальным и немузыкальным звучанием (§ 1), о музыкальном звуке (§ 2), интервалах (§ 3—4), родах (§ 5), «совершенной системе» (§ 6—7), разнице между интервалами, их акустическом составе и математическом выражении (§ 8—16), «постоянных» и «подвижных» звуках (§ 17), видах кварты, квинты и октавы (§ 18—19). Большой заключительный раздел трактата (§ 20—23) посвящен основным принципам нотописания. Как будет показано в дальнейшем, нотация в античном мире никогда не входила в свод музыкально-теоретических знаний. Все известные специальные сочинения, начиная от Аристоксена (IV в. до н. э.) и кончая Птолемеем (в 128—141 гг. жил в Александрии) и Порфирием (ок. 234—305), никогда не описывали системы нотации. В этом заключалось одно из проявлений разницы между «высокой» наукой о музыке и «низким» ремеслом музыканта. Исполнитель должен был знать нотацию, а к науке о музыке она не имела никакого отношения.

Следовательно, в трактате Гауденция есть два важных признака, которые отличают его от абсолютного большинства музыкально-теоретических памятников античности: внимание к развитию музыкального слуха учащихся, приобщающихся к науке о музыке, и подробное изложение нотографии. Вместе с тем, «положительное отношение» к нотации сближает трактат Гауденция с сочинением Бакхия и собранием Анонима, где многие теоретические положения иллюстрируются нотационными схемами. Принимая это во внимание, можно предположить, что сочинение Гауденция могло быть создано не ранее IV века.

Существует еще одно свидетельство, способное частично прояснить вопрос датирования этого сочинения. Пятая глава знаменитой энциклопедии Кассиодора (485/487 — ок. 580) «Institutiones divinarum et humanae»<sup>29</sup> («Дела божественные и человеческие») начинается такими словами: «Gaudentius quidam, de musica scribens, Pythagoram dicit huius rei invenisse primordia ex malleorum sonitu et cordarum extensione percussa. quem vir disertissimus Mutianus transulit in Latinum»<sup>30</sup> («Некий Гауден-

<sup>29</sup> В некоторых рукописях — *literarum*.

<sup>30</sup> Cassiodori Senatoris Institutiones. ed. R. A. Mynors. — Oxford, 1937 (переиздание — 1963 г.). — P. 142.

ций, пишущий о музыке, говорит, что Пифагор обнаружил ее первопричины по звучанию молотов и натянутых струн<sup>31</sup>. Искуснейший муж Муциан перевел [сочинение Гауденция] на латынь»). Следовательно, уже в VI веке сочинение Гауденция было переведено на латинский язык. Эти факты приводят к мысли, что оно было написано между IV и V веками, то есть в ранне-византийскую эпоху<sup>32</sup>.

К этому же времени следует отнести и трактат Алипия (Αλύπιος) «Введение в музыку» (Εἰσαγωγὴ μουσική). Подобно трактатам Бакхия и Гауденция, сочинение Алипия входит в Codex Venetus Marcianus Appendix Classis VI/3 — рукопись, созданную в XII веке<sup>33</sup>. Его текст излагается также в кодексе XIII—XIV веков Codex Vaticanus Graecus 191<sup>34</sup>. Все остальные известные сейчас списки, содержащие трактат Алипия, были написаны не ранее XV века<sup>35</sup>.

Трактат Алипия, за исключением небольшого общетеоретического вступления, целиком посвящен описанию нотации. Значит, он не мог появиться раньше, чем изменилось отношение к нотации, то есть не ранее IV века. Кроме того, в трактате Алипия нотациядается согласно звукорядам 15-ти тональностей, система которых сложилась лишь на закате античности. Среди датируемых сочинений упоминание о 15-тональной системе впервые встречается в труде Мартиана Капеллы «De nuptiis Philologiae et Mercurii» («О бракосочетании Филологии и Меркурия», IX, 935)<sup>36</sup>, созданном между 410 и 439 гг.<sup>37</sup> Этот факт также свидетельствует о том, что сочинение Алипия было создано в преддверии средневековья.

Впервые оно было издано с комментариями Иоанна Меурсия<sup>38</sup>. Отрывки из него публиковал Афанасий Кирхер в знаменитой «Musurgia universalis»<sup>39</sup>. Достоверный текст Алипия издал

<sup>31</sup> Об этой легенде см. гл. III, § 3 наст. части.

<sup>32</sup> Греческий текст трактата Гауденция был опубликован дважды: М. Мейбомом с собственным латинским переводом (Gaudentii philosophi Harmonica introductio//Meibomius M. Op. cit. — Vol. I. — P. 1—40) и К. Яном без перевода (Jan C. Musici scriptores graeci. — P. 327—355).

<sup>33</sup> См.: Jan C. Musici scriptores graeci. — P. XVI—XXIV. Если быть более точным, то нужно отметить, что эта рукопись создавалась на протяжении нескольких столетий, так как в ней запечатлены почерки XII, XIII и даже XIV вв. (см.: Najock D. Op. cit. — S. 34—35). Однако текст интересующих нас источников записан почерком XII века.

<sup>34</sup> См.: Jan C. Musici scriptores graeci. — P. XXIV—XXVIII.

<sup>35</sup> Ibid. — P. LX—LXI, LXII, LXV—LXIX, LXXXIII—LXXXVIII.

<sup>36</sup> Martianus Capella De nuptiis Philologiae et Mercurii libri IX, ed. A. Dick. — Leipzig, 1925. — P. 497—498.

<sup>37</sup> См.: Raby F. J. E. Martianus Capella//The New Oxford Classical Dictionary, 2 ed. — Oxford, 1970. — P. 653; Stahl W. H. Martianus Capella and the Seven Liberal Arts. — New York; London, 1971. — Vol. I. — P. 14—15.

<sup>38</sup> Alypius Introductio musica//Aristoxenus, Nicomachus, Alypius. Auctores musici antiquissimi hastenus non editi. Joannes Meursius nunc primum vulgavit et notas addidit. — Lugduni Batavorum, 1616. — P. 93—124.

<sup>39</sup> Excerpta ex Alypiis Introductione musica, cum Alypiis tabula veterum notarum musicarum//Kircherus A. Musurgia universalis. — Romae, 1650. — P. 540—542.

М. Мейбом<sup>40</sup>, а новую его публикацию осуществил К. Ян<sup>41</sup>. Трактат Алипия вместе с сочинениями Бакхия и Гауденция был переведен на французский язык<sup>42</sup>.

Необходимо упомянуть также еще одно важное сочинение, оказавшее влияние на развитие византийской мысли о музыке. Речь идет о трактате Аристида Квинтилиана (*Ἀριστεῖδης Κορινθίανος*) «О музыке» (*Περὶ μουσικῆς*). Наиболее ранняя из сохранившихся его рукописей содержится в кодексе XIII—XIV веков *Venetus Marcianus Appendix VI/10*<sup>43</sup>. Все остальные известные сейчас списки сочинения датируются XIV—XVI веками<sup>44</sup>.

Трактат Аристида Квинтилиана — одно из крупнейших сочинений по греческому музыказнанию, состоящее из трех книг. Первая из них посвящена подробному и детальному освещению технологических вопросов науки о музыке, вторая — основательному изложению учения об этосе и воспитательном значении музыки, а третья — смысловой связи между принципами организации музыкального материала и мироздания. Время создания этого произведения всегда было загадкой для исследователей. Все предположения по данному вопросу основывались на двух фактах. Во-первых, Мартиан Капелла в IX книге своего труда, написанного в начале V века, использует материал из трактата Аристида Квинтилиана<sup>45</sup>. Во-вторых, сам Аристид Квинтилиан во второй книге своего сочинения упоминает Цицерона, скончавшегося в 43 году. Следовательно, наиболее очевидная версия должна гласить, что трактат мог быть написан в период между второй половиной I века и второй половиной IV века. Последний его изатель Р. Уиннингтон-Ингрэм считает, что он был написан «не ранее второй половины II века, а возможно и позднее»<sup>46</sup>. Представляется, что более справедлива точка зрения Т. Матизена, выдвигающего очень серьезные аргументы в пользу появления трактата в конце III — начале IV столетия<sup>47</sup>, на пороге создания

<sup>40</sup> Aypii Introductio musica//Meibomius M. Op. cit.— Vol. 1. — P. 1-80.

<sup>41</sup> Aypii Isagoge//Jan C. Musici scriptores graeci. — P. 359—406. Фрагменты из трактата будут даваться по этому изданию.

<sup>42</sup> Aypius et Gaudence, traduits en français pour la premier fois. Bacchius l'Ancien, traduction entièrement nouvelle. Commentaire perpétuel et tableaux de notation musicale par Ch.-E. Ruelle.— Paris, 1895 (Collection des auteurs grecs relatifs à la musique, 5).

<sup>43</sup> Aristidis Quintiliani De musica libri tres, edidit R. P. Winnington Ingram. Accedunt quattuor tabulae.— Leipzig, 1963. — P. VIII.

<sup>44</sup> Ibid.— P. VIII—XI.

<sup>45</sup> См.: Deiters H. Studien zu den griechischen Musikern. Über das Verhältnis des Martianus Capella zu Aristides Quintilianus (Programm des Marien-Gymnasiums). — Posen, 1881; Stahl W. Op. cit.— Vol. 1.— P. 53—54, 218—227

<sup>46</sup> Aristidis Quintiliani De musica libri tres, ed. R. P. Winnington-Ingram. P. XXXIII. Цитаты из трактата приводятся по этому изданию.

<sup>47</sup> Aristides Quintilianus. On Music. In Three Books. Translation, with Introduction, Commentary, and Annotations by Thomas J. Mathiesen. Yale University Press.— New Haven; London, 1983.— P. 12—14.

византийской империи, то есть приблизительно в ту же эпоху, что и произведения Бакхия, Гауденция, Алипия и Анонима. Это мнение подтверждается и некоторыми наблюдениями над содержанием сочинения Аристида Квинтилиана. Здесь, как и во всех ранее рассмотренных произведениях, уделяется внимание нотации. Кроме того, автор упоминает «новых» (οἱ νεώτεροι) теоретиков, приверженцев 15-тональной системы.

Трактат впервые был издан М. Мейбомом с латинским переводом<sup>48</sup>. Второе издание осуществил А. Ян<sup>49</sup>, а третье — Р. Уиннингтон-Ингрэм<sup>50</sup>. Основательное его исследование и перевод на немецкий язык предпринял Р. Шефке<sup>51</sup>. Недавно был опубликован английский перевод трактата, сопровождаемый интересным исследованием и подробными комментариями Т. Матизена<sup>52</sup>.

Конечно, датировка всех указанных сочинений затруднительна, достаточно приблизительна и не гарантирована от ошибок. Но для целей настоящего исследования не столь важно знать конкретную дату написания того или иного сочинения, сколько выявить его смысловое родство с аналогичными произведениями интересующей нас эпохи. А с этой точки зрения, несмотря на всю индивидуальность перечисленных трактатов, они близки друг другу определенными тенденциями своего содержания.

Общеизвестно, что Византия явилась наследницей культуры античного мира. Это с полным правом распространяется и на науку о музыке, так как совершенно естественно, что перенесение столицы из Рима в Византий и образование византийского государства никак не могло изменить музыкально-теоретических представлений. Ученые продолжали мыслить прежними теоретическими категориями, не догадываясь о том, что историки нового времени проведут условную временную границу между двумя крупнейшими историческими этапами по 330 году. Конечно, каждый из авторов музыкально-теоретических работ, несмотря на свою безграничную приверженность к традициям, в меру своего галанта и знаний обсуждал параграфы старой теории со специфическими смысловыми акцентами и в каком-то своеобразном ракурсе. Эти индивидуальные признаки отражали научные веяния эпохи и могут служить показателями особенностей жизни античного музыказнания в ранней Византии.

<sup>48</sup> Aristidis Quintiliani De musica libri tres//Meibomius M. Op. cit.— Vol. 2.— P. 1—164, 199—338.

<sup>49</sup> Aristidis Quintiliani De musica libri III. Cum brevi annotatione de grammatis proprie sic dictis, figuris, scholiis, cel. codicum MSS, edidit Albertus ahnus.— Berlin, 1882.

<sup>50</sup> См. сноска 43.

<sup>51</sup> Aristides Quintilianus. Von der Musik. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Rudolph Schäfke.— Berlin, 1937.

<sup>52</sup> См. сноска 47.

Приступая к изучению ранневизантийского музыказнания, необходимо прежде всего понять, какое содержание вкладывалось в термин «музыка» (μουσική)<sup>1</sup> и какие основные объекты изучала наука о музыке. Например, Бакхий (I, 1) пишет, что музыка — это «знание мелоса и относящихся к мелосу [явлений]» (Εἰδοποίησις μέλους καὶ τῶν περὶ μέλος συμβαίνοντων)<sup>2</sup>. В своде анонимных сочинений излагается два близких друг другу определения. Одно из них (12) гласит: «Музыка — это теоретическое знание о совершенном мелосе, [использующемся] в ней и в ее частях. Другие [понимают музыку] так: теоретический, практический и творческий навык в совершенном мелосе» (Ἐξις θεωρητική τε καὶ πρακτική καὶ λογική τῶν περὶ τὸ τέλειον μέλος)<sup>3</sup>. Второе определение (29) несколько расширяет первое: «Музыка — это теоретическое и практическое знание либо искусство совершенного и инструментального мелоса, создающее произведение из соответствующих или несоответствующих по мелодии и ритму этосов»<sup>4</sup>.

Таким образом, сердцевиной музыки, а следовательно, и основным объектом анализа музыказнания, является мелос. Как уже установлено, термин «мелос» использовался в античном музыказнании в четырех значениях: как музыкальное звучание, отличное от немузыкального; как олицетворение исключительно звуковысотной стороны музыкального материала; как синтез звуковысотной и временной организаций; как комплекс, совмещающий в себе звуковысотные и временные параметры музыкального движения со словом<sup>5</sup>. Понятие «совершенный мелос» подразумевало последнюю из приведенных трактовок с обязательным участием текста. Аноним (29) так описывает этот феномен: «Совершенный же мелос — [мелос], состоящий из слова, мелоса и ритма» (τέλειον δὲ μέλος ἐστὶ τὸ σύγχριμον ἐκ τελέσεως καὶ μέλους καὶ ὁρθοῦ).<sup>6</sup> Такое возвышенное отношение к синтезу слова и музыки позднеантичное музыказнание заимствовало от возврений архаичных времен, когда музыка представляла собой неразрывное единство слова, пения и танца. Только такой союз средств выразительности, по представлениям, бытовавшим в те времена, мог дать высокохудожественный результат. Хотя инструментальная музыка, лишенная слова,

<sup>1</sup> Здесь не обсуждается хорошо известная античная традиция понимать под термином «музыке» образование и общую культуру в целом, а рассматриваются определения «музыке», лишь как собственно музыкального искусства и науки о музыке.

<sup>2</sup> Bacchii ... Op. cit.— P. 292.

<sup>3</sup> Апопоми ... Op. cit.— P. 76.

<sup>4</sup> Ibid.— P. 92.

<sup>5</sup> Герцман Е. Античное учение о мелосе.— С. 121. Еще об одном, самом простейшем значении этого термина («звукание») см. дальше.

<sup>6</sup> Апопоми ... Op. cit.— P. 92.

всегда была широко распространена в музыкальной жизни древней Греции, она оценивалась как более низкая и непригодная для выражения высоких чувств и мыслей. Несмотря на то, что с тех архаичных времен прошло много столетий, в течение которых музыкальное творчество постоянно давало выдающиеся образцы инструментальных композиций и инструментального исполнительства, наука о музыке в этом вопросе (как и во многих других) продолжала придерживаться традиционных положений. Поэтому когда в трактате Анонима (29) в сферу музыки включается не только «совершенный» (вокальный), но и инструментальный мелос (см. выше процитированный отрывок), то это с полным основанием можно рассматривать как нововведение, осуществленное под воздействием тенденций художественной практики.

Как следует из приведенных определений, музыка предполагала не только теоретическое понимание мелоса, но и способность к его практическому применению. Подход к основному объекту музыки, к мелосу, должен был осуществляться двояко: как к предмету научного анализа и как к материалу художественного творчества. Это со всей очевидностью вытекает из слов Анонима, квалифицирующего музыку как «знание либо искусство» мелоса.

Все эти краткие определения музыки сведены у Аристида Квинтилиана I, 4) в единое толкование сути музыки: «Музыка — это наука о мелосе и связанных с мелосом [явлениях]. Ее определяют и так: теоретическое и практическое искусство совершенного и инструментального мелоса. Другие же [определяют ее] так: искусство, выражающее соответствующее эмоциональное состояние в звуках и движениях. Но мы определяем ее более полно и следующим тезисом: знание соответствующего в [звуканиях и] тела. Музыка — это наука, в которой существует истинное и непогрешимое знание (γνῶσις ἀσφαλῆς ὑπάρχει καὶ ἀδιάλτωτος). (...) Однако мы назвали бы ее по праву и искусством (καὶ τέχνην), так как она — система восприятий и их [навыков], тренируемых на точность (σύστημα τε γὰρ ἐστιν ἐκ καταλήφεων) καὶ τούτων ἐλ’ ἀκριβὲς ἡσημένων), и, как узрели древние [мужи], она необходима для жизни. (...) [Что же касается] совершенного мелоса в действительности, то он должен рассматриваться [как синтез] мелоса, ритма и слова ради того, чтобы возникло совершенство песни, ибо благодаря мелодии [возникает] просто какое-то звучание, благодаря ритму — его движение, благодаря слову — метр.

<sup>7</sup> φωναῖς τε καὶ — вставка Р. Уиннингтона-Ингрэма.

<sup>8</sup> Здесь этот термин применяется в значении «восприятие», «постижение». Вместе с тем, он использовался как один из специальных терминов древнегреческих инструменталистов, исполнителей на лире, указывая «прижатую струну» (см.: Borlwick E. Κατάληψις: A neglected term in Greek music//Classical Quarterly, 53.— 1959.— P. 23—29).

Относящееся же к совершенному мелосу — это движение звучания и тела, а также хроносов и их ритмов. (...) Считается, что она<sup>9</sup> бывает теоретическая и практическая по следующим причинам. Когда она рассматривает свои собственные части и определяет разделение и технологию [музыки], то говорят, что она теоретизирует. Когда же она действует сама по себе, создавая произведения с пользой и подобающим образом, то считается, что она практикует. Основа музыки — звучание и движение тела»<sup>10</sup>.

Мы видим, что в этом отрывке собраны наиболее распространенные определения музыки, так как здесь кроме дефиниций, уже известных нам по текстам Бакхия и Анонима, присутствуют также и другие небезынтересные соображения. Прежде всего необходимо отметить, что только в сочинениях указанных позднеантичных авторов имеется определение музыки. Во всех других исторически более ранних источниках оно отсутствует. Аристоксен<sup>11</sup>, Птолемей<sup>12</sup>, Клеонид<sup>13</sup> и Порфирий<sup>14</sup> давали определение не музыке, а гармонике — разделу музыказнания, включавшему изучение сугубо технологических вопросов исключительно звуковылировка понятия музыки сложилась только на закате античности. Скорее всего, в этом следует видеть доказательство того, что именно на заключительном этапе развития античное музыказнание пытается сделать новый шаг на пути познания и освоения объекта своего исследования в целом, начиная с выяснения самой сути музыки. Эта тенденция весьма показательна, так как знаменует новый уровень систематизации исследуемого материала.

В процитированном определении Аристида Квинтилиана совмещены как старые представления о музыке, уходящие своими корнями в глубокую архаику, так и новые, вызванные актуальными требованиями художественной жизни. Осознание тесных взаимоотношений между музыкальным звучанием, движением тела и словом, вера в то, что знание музыки базируется на понимании взаимодействия звучания и движения тела — все это особенности древнейшего этапа развития музыки, когда она функционировала совместно с танцем и словом.

Вместе с тем, в определении Аристида Квинтилиана при-

<sup>9</sup> То есть музыка.

<sup>10</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 4—5.

<sup>11</sup> Aristoxeni Elementa harmonica. Rosetta Da Rios recensuit.— Romae, 1954.— P. 41, 44.

<sup>12</sup> Ptolemaei Harmonicorum libri tres I, I. Цит. по: Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios, hrsg. I. Düring.— Göteborg, 1930 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 36/1).— P. 3.

<sup>13</sup> Cleonidis Isagoge harmonica I. Цит. по: Jan C. Musici scriptores graeci.— P. 179.

<sup>14</sup> Porphyrii Commentarii in harmonica Ptolemaei I, I. Porphyrios Kommentar zu Harmonielehre des Ptolemaios, hrsg. I. Düring.— Göteborg, 1932 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 38/2).— P. 6.

существуют и некоторые новые для античности положения. Сюда, в первую очередь, следует отнести обоснование музыки как феномена, существующего в двух ипостасях — как наука и как искусство. Для того, чтобы по достоинству оценить эту часть определения и выявить его место в развитии музыказнания, целесообразно напомнить, что античная наука о музыке никогда не оперировала понятием *téχnē* («искусство»). Музыка для античных ученых всегда была «знанием», «наукой» (*ἐπιστήμη*). Показательно, что Аристоксен лишь один раз упоминает в «Гармонических элементах» слово *téχnē* («технэ»), говоря о «ремесленниках»: «...плотник, точильщик и некоторые другие из ремесленников» (ο *τέχτων* καὶ ο *τορυευτής* καὶ ἑταῖροι τινες *τέχνῶν*)<sup>15</sup>. Под «технэ» в древней Греции подразумевалось практическое действие, направленное на создание каких-либо предметов или вещей. Гак, Аристотель (Politica VIII, 1339 a 5) был уверен, что музыку лучше исполняют те, кто избрал ее своим «делом и ремеслом» (έργον καὶ *τέχνην*). Для античности «технэ» всегда связано с практической деятельностью. При помощи этого термина определялись не только «артисты Диониса» (*τεχνῖται Διονύσου*)<sup>16</sup>, но и «искусства» охоты, рыбной ловли, управления государством, обмена, прядения, ткачества, стрельбы из лука и т. д.<sup>17</sup>. Сугубо теоретическая направленность музыказнания не давала возможности рассматривать его как «технэ».

Аристид Квинтилиан впервые, во всяком случае в специальной музыковедческой литературе, приводит аргументы, отличающие музыку как науку от музыки как искусства. Он не боится идти в этом вопросе против традиций и акцентирует внимание на важном признаке искусства, который всегда подразумевался, но никогда не упоминался. По Аристиду Квинтилиану, музыка как искусство — «система восприятий ...тренируемых на точность». Этими словами засвидетельствовано не только внимание к эмоционально-чувственным аспектам художественного творчества, без которых оно лишается одухотворенности, но и глубокое понимание необходимости активного их развития. Формулировка Аристида Квинтилиана весьма знаменательна, так как она многовековое «табу», и, по всей видимости, указывает на появление новых тенденций в науке о музыке. Действительно, есть все

<sup>15</sup> Aristoxenī ... Op. cit.— P. 42.

<sup>16</sup> Подробнее о них см.: Gevaert F. Histoire et théorie de la musique de l'antiquité.— Ghent, 1881.— Vol. 2.— P. 578—588; Foucart P. Dionysiac artifices// Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, ed. Ch. Daremberg et Ed. Saglio.— Paris, 1892.— Vol. 2.— P. 246—249; Pickard-Cambridge A. The Dramatic Festivals of Athens, 2-nd ed. revised by J. Gould and D. Lewis.— Oxford, 1968.— P. 279—321.

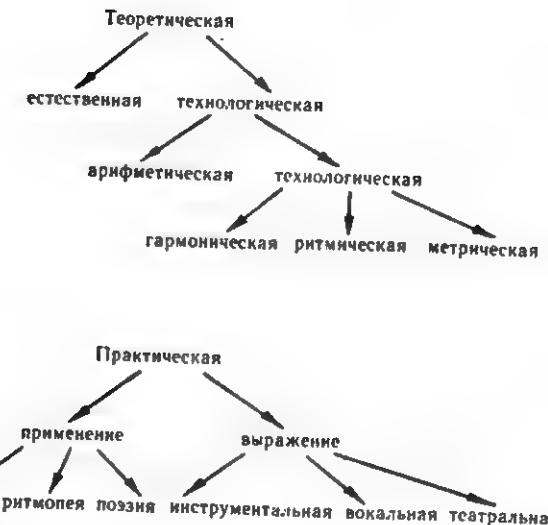
<sup>17</sup> О нюансах античных терминов, обозначавших «науку» и «искусство», см.: Schaefer R. Ἐπιστήμη et *Τέχνη*: Étude sur les notions de connaissance et d'art d'Homère à Platon.— Macon, 1930.

основания считать, что термин «навык» (ἡ ἔξις), использованный при определении музыки в трактате Анонима (12) (см. выше), находится в той же смысловой плоскости, что и «технэ» Аристида Квинтилиана. А разве не показательно, что именно в ранневизантийский период слово «искусство» впервые попадает в заглавия научных сочинений о музыке Бакхия («Введение в искусство музыки») и Анонима («Музыкальное искусство»)?

В том же ракурсе дифференциации музыки на науку и искусство лежит ее подразделение на теоретическую и практическую. Текст Аристида Квинтилиана в этом отношении совершенно ясен: музыка, рассматривающая свои технологические проблемы, теоретизирует как наука, а музыка, выражающаяся в создании художественных произведений,— явление музыкальной практики. Кроме приведенного отрывка, такую же мысль утверждает и следующий за ним раздел (I, 5) трактата Аристида Квинтилиана: «Теоретическая — [музыка], познающая ее технологические правила, основные категории и их части, а также исследующая начальные и естественные причины [музыки] и [ее] согласованность с бытием. Практическая — [музыка], действующая согласно технологическим правилам и преследующая цель, которая называется и воспитанием» (τὸ κατὰ τοὺς τεχνικοὺς ἐνεργοῦν λογούς καὶ τὸν σχολὸν μεταδιόχον, ὃ δὴ καὶ παιδευτικὸν καλεῖται)<sup>18</sup>. Общеизвестно, какое большое значение придавала античность воспитанию средствами музыки. Поэтому упоминание о воспитательной роли музыки в контексте процитированного фрагмента Аристида Квинтилиана может иметь только один смысл: желание указать на живое исполнение музыкального произведения, посредством которого осуществляется воздействие музыки на слушателя и тем самым на его воспитание.

В этом же параграфе Аристид Квинтилиан подробно излагает составные части музыки: «Теоретическая [часть музыки] подразделяется на естественную и технологическую [части] (τὸ φυσικὸν καὶ τεχνικὸν). Среди них в естественной одна [часть] арифметическая, другая — одноименная [всему] классу (τὸ δὲ ὅμοιον τῷ γένει)<sup>19</sup>, которая обсуждает суть вещей. В технологической же — три части: гармоническая, ритмическая и метрическая. Практическая подразделяется на применение (τὸ χρηστικόν) ранее указанных [частей] и их выражение (τὸ ... ἔξαγγελτινον). Части применения — мелопея, ритмопея и поэзия, а [части] выражения — инструментальная, вокальная и театральная, в которых используются определенные телесные движения, [соответствующие] основополагающим мелодиям»<sup>20</sup>.

Изложенную классификацию можно представить в виде следующей схемы:



Судя по анализируемому тексту, «теоретическая» часть музыки формулирует ее теоретические правила, которые должны находиться в согласии с ее естественными основами. В связи с этим, технологическая часть дифференцируется на «арифметическую» и собственно «теоретическую». Хотя сам автор не поясняет свою мысль, нетрудно догадаться, что составляет содержание «арифметической» части — изучение различных пропорций, выражающих интервальные отношения звуков. Собственно же «технологическая» часть посвящается исследованию звуковысотных (по античной терминологии — «гармонических»), ритмических и метрических аспектов музыки. Эти три стороны музыкального материала находят свое воплощение в «практической» музыке, реализуясь в звуковысотной (мелопеи) и ритмической (ритмопеи) формах движения, а также в поэзии, и сосредоточиваются в особых жанрах художественного творчества — инструментальных, вокальных и театральных.

В основе приведенной классификации лежат три важных фактора музыкальной выразительности — звуковысотность, ритм и метр. Они обнаруживаются в «фундаменте» обеих частей системы. В содержании частей «технологической» и «применение» прослеживается начальная и заключительная стадии реализации средств музыкальной выразительности: гармоническая «часть» — мелопея, ритмическая «часть» — ритмопея, метрическая «часть» — поэзия (как известно, по воззрениям древних греков именно речь придавала художественному материалу метрическую стройность; см., например, ранее процитированный фрагмент Аристида Квинтилиана — I, 5). Эти три важнейшие категории вместе с содержанием части «выражение» составляют ядро музыки. Ано-

<sup>18</sup> Aristidis Quintiliani ... Op. cit. — P. 6.

<sup>19</sup> То есть также называемая «естественной».

<sup>20</sup> Aristidis Quintiliani ... Op. cit. — P. 6.

ним пишет и о шести «частях» (μέρη) музыки<sup>21</sup>, и о шести ее «видах» (εἴδη)<sup>22</sup>: гармонической, ритмической, метрической, инструментальной, поэтической и театральной. Конечно, с точки зрения современных представлений соединение этих понятий в единый перечень является смешением разносмысловых категорий: с одной стороны, разделы музыказнания, изучающие средства музыкальной выразительности (гармоническая, ритмическая, метрическая), а с другой — сами жанры (инструментальные, вокальные и относящиеся к театральной музыке). Это свидетельства того, что шесть важнейших «частей» музыки, о которых сообщают памятники музыказнания, были сведены в единую номенклатуру не по общности смысла, а по их важности.

Со времен Аристоксена (а скорее всего, намного ранее, так как теоретик из Тарента лишь зафиксировал традицию, бытовавшую еще до него) вплоть до эпохи, в которую жил Порфирий, наука о музыке подразделялась только на четыре части: гармонику, ритмику, метрику и органику<sup>23</sup>. Имеющиеся сведения позволяют считать, что органика была достаточно развитой областью музыказнания. Так, например, грамматик и софист Афиней (конец II — начало III вв. н. э.) в своей знаменитой книге «Пиরущие софисты» (XIV 634 С—Д) упоминает несколько сочинений Аристоксена по инструментоведению и об инструменталистах-исполнителях: «Об авлетах» (Περὶ αὐλητῶν), «Об авлосах и инструментах» (Περὶ αὐλῶν καὶ ὄργάνων)<sup>24</sup>, «О просверливании авлосов» (Περὶ αὐλῶν τρήσεως. Ibid.— XIV 634 F)<sup>25</sup>, а также книгу Антифана «Авлет» (Αὐλητής. Ibid.— XIV 618 В)<sup>26</sup> и трактат «Об авлетах», созданный неким Пюрандром<sup>27</sup>. Это лишь отрывочные и скучные известия о некоторых из многочисленных сочинений по органике, которая, будучи важнейшим разделом науки о музыке, систематически привлекала к себе внимание ученых. Но, к сожалению, ни одна из этих работ не сохранилась<sup>28</sup>.

Как видим, дошедшие до нас известия повествуют о сочинениях по органике, созданных задолго до наступления византийской эпохи. Однако не существует никаких данных об аналогичных

<sup>21</sup> Αποπομῆ ... Op. cit.— P. 92.

<sup>22</sup> Ibid.— P. 76.

<sup>23</sup> «Наука гармоника — только часть владения музыканта, такая же, как ритмика, метрика и органика» (Aristoxeni ... Op. cit. P. 41). «Обычно всю музыку делят на так называемую гармонику, ритмику, метрику и органику» (Porphyrui ... Op. cit.— P. 5).

<sup>24</sup> Athenaei ... Op. cit.— Vol. 2.— P. 422.

<sup>25</sup> Ibid.— P. 424.

<sup>26</sup> Ibid.— P. 328.

<sup>27</sup> Ibid. XIV 634 F.— P. 424.

<sup>28</sup> Фрагментарные сведения об инструментах, о методах исполнения на них и об отдельных инструментальных жанрах можно почерпнуть в некоторых разделах сочинения Афинея (IV, 174 а — 185; XIV, 616 е — 639; см.: Athenaei ... Op. cit.— Vol. 1.— P. 290—317; — Vol. 2.— P. 320—449) и в параграфах «Ономастикона» Поллукса (IV, 59—82; IV, 85—89; см.: Pollucis ... Op. cit.— P. 218—225, 226—227).

работах, относящихся к интересующему нас периоду. Как можно трактовать такую ситуацию?

Она станет понятной, если вспомнить, какую активную борьбу вели христианство против древнегреческого музыкально-художественного наследия, важнейшими атрибутами которого были инструменты и инструментальная музыка. Непримиримая борьба церкви с инструментарием не могла не коснуться музыказнания. Разве можно было изучать инструментоведение и инструментальное исполнительство, если эта сфера художественного творчества постоянно подвергалась нападкам официальной идеологии, осаждалась бранью церковными деятелями и отождествлялась с самыми страшными пороками? Допустить органику в область музыказнания и тем самым — в систему образования означало бы противоречить всему укладу учебной и научной жизни, всем нравственно-этическим нормам общества. В музыкальной практике уже не было тех живительных импульсов, стимулирующих интерес к изучению проблем органики. Ушли в прошлое времена, когда исполнители-инструменталисты получали призы на панэллинских соревнованиях и прославлялись как национальные герои. Их деятельность стала объектом презрения и унижения. В результате органика как традиционный раздел науки о музыке перестала существовать. Музыкальные теоретики (и язычники, и, тем более, христиане) уже не решались посвящать свои сочинения идеологически столь конфликтной теме<sup>29</sup>. По традиции органика продолжала упоминаться при перечислении «частей» музыки. Но это было не больше, чем дань обычаю, не имевшему уже ничего общего с действительным положением вещей.

Вместе с тем, благодаря той же традиции в двух позднеантичных музыкально-теоретических памятниках чудом уцелели два отрывка, тематика которых связана с древнейшей органикой.

Первый из них сохранился в трактате Анонима (17). Под термином «органика» (ἡ ὄργανική) он понимает «учение об инструментах (τὴν τὸν ὄργανικῶν θεωρίαν), среди которых одни духовые, другие — струнные, а трети — сольные голоса<sup>30</sup>. Струнные инструменты — кифара, лира и [им] подобные. Духовые — ав-

<sup>29</sup> Интересно отметить, что среди позднеантичных теоретиков лишь Аристид Хвинтилиан — явно выраженный язычник. Весь его трактат от начала до конца пронизан языческим мировоззрением. Что же касается других авторов, то их произведения с этой точки зрения абсолютно безлики. В них излагается только музыкально-теоретический материал без каких-либо «идеологических наслоений» (подобно «De institutione musica» Бозия). Остается загадкой, является ли это результатом поздней христианской обработки рукописей многочисленными переписчиками и «редакторами» или обусловлено иными причинами.

<sup>30</sup> φιλίι буквально — голые. Вообще это слово использовалось в античном музыказнании для обозначения сольного исполнения: φιλίη αὐλητῶν — сольная игра на авлосе, φιλίς αὐλητής — авлет-солист, φιλή κιθαρίστας — сольное исполнение на кифаре, φιλόν μέλος — инструментальная мелодия без слов, φιλόν μέρη — сольная часть произведения (см.: Michaelides S. Op. Cit.— P. 277). Много (Vincent A. Op. cit.— P. 112—116).

лосы, водяные органы и птероны<sup>31</sup>. Сольный же инструмент в основном — [голос] человека, которым мы поем. [Существуют и ударные инструменты, например] оксюбафы, с помощью которых некоторые [музыканты] создают инstrumentальное сопровождение (δι' ὧν χρόοντες τίνες μελῳδοῦσιν)»<sup>32</sup>.

Частые упоминания об инструментах встречаются во второй книге трактата Аристида Квинтилиана, особенно в связи с эмоциональным воздействием музыки и ее ролью в воспитании (II, 18—19)<sup>33</sup>. Большой интерес представляет раздел (II, 16), посвященный дифференциации инструментов по женским и мужским признакам. Излагающиеся здесь представления сохранились с архаичных времен, когда слух очень чутко (несравненно тоньше, чем позже) реагировал на различные высотные сферы звучания. Причем низкое звучание всегда воспринималось как нечто важное, мужественное и даже герическое, а высокое — как нежное и раслабляющее<sup>34</sup>. На основе этого и была создана концепция, согласно которой инструменты подразделялись по своему диапазону. Ее архаичность подтверждается и тем, что в ней определенную роль играют этосные характеристики регистров, а, как известно, в рассматриваемый период сама «теория этоса» уже перестала пользоваться авторитетом и постепенно исчезла из научного обихода<sup>35</sup>.

«Хотя песню и мелодию можно исполнять голосом, все же допустимо использование и их<sup>36</sup>, словно сам голос и гармония не создают [всех условий] для удовлетворения каждого слушателя, ибо один [голос] доставляет удовольствие одним, а другой — другим. Аналогичным образом и с инструментами: к каким по этосу звукам приспособливается каждый [человек] (οἵς ... ἔχαστος φθόρρυγοις φροίωται κατὰ τὸ ἥθος), теми из инструментов он удовлетворяется и восхищается. Среди духовых [инструментов] мужским был объявлен сальпинкс<sup>37</sup> из-за моши [звукания], а женским — печальный и скорбный фригийский авлос. Далее, среди средних<sup>38</sup>, пифийский [авлос] больше причастен к мужскому

<sup>31</sup> πτερά — инструменты, о которых ничего не известно. Кроме цитируемого отрывка Анонима, этот инструмент упоминается только в одном византийском источнике, носящем название «Святоградец» (см. ч. II, гл. II).

<sup>32</sup> Apomuti ... Op. cit. — P. 78.

<sup>33</sup> Aristidis Quintiliani ... Op. cit. — P. 89—92.

<sup>34</sup> Подробнее об этом см.: Герцман Е. Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении // Вестник древней истории. — 1971. — № 4. — С. 181—194.

<sup>35</sup> Соответствующие материалы, связанные с этой проблемой, рассматриваются в статье: Герцман Е. Античное учение о мелосе. — С. 128—142.

<sup>36</sup> То есть инструментов.

<sup>37</sup> Подробнее о знаменитой древней трубе см.: Sachs C. The History of Musical Instruments. — P. 145—148; Wegner M. Das Musikleben der Griechen. — Berlin, 1949. — P. 60—61.

<sup>38</sup> Другими словами, занимающих некоторое серединное положение между инструментами, характеризующимся исключительно мужским или женским началом.

началу из-за низкого звучания, а хоровой [авлос] — к женскому из-за склонности к высокому звучанию<sup>39</sup>. Затем, в струнных [инструментах] обнаруживается, что лира из-за очень низкого регистра (διὰ τὴν πολλὴν βαρύτητα) и сурости [звукания] соответствует мужскому началу, а самбюке<sup>40</sup> — женскому, поскольку она невразична из-за незначительного размера струн, приспособленных для высокого регистра (μετὰ πολλῆς ὀξύτητος διὰ τὴν μικρότητα τῶν χορδῶν) и приводят к расслабленности. Среди средних [инструментов кифара] большим многозвучием причастна к женственности, а [вид] кифары, звучащий не совсем как лира, — к мужественности. Хотя среди них<sup>41</sup> обнаруживаются некоторые другие [разновидности], их природа уже не трудна для понимания, [поскольку] в целом известны особенности, по которым мы причисляем [инструменты] к каждой [группе]. Таким образом, каждая из гармоний и каждый ритм по своей природе сходны с каким-нибудь инструментом...»<sup>42</sup>.

Вот все, что сохранилось от древней органики, которая в ранневизантийский период оказалась исторгнутой из музыказнания. Но процесс изменений не ограничился этим. При изучении источников обращает на себя внимание еще одно обстоятельство. Теория утверждает, что музыка дифференцируется на шесть частей, среди которых важное место отводится жанрам инструментальной, вокальной и театральной музыки. Однако в источниках ничего не говорится об особенностях «вокальной» (φρήνος; ее иногда также называли ποιητικόν<sup>43</sup> — «поэтической», то есть содержащей текст) и «театральной» (θεατρικόν) частей музыки. По словам Анонима (18), «виды поэтической и театральной музыки ясны каждому»<sup>44</sup>. Конечно, не трудно догадаться, что представляли собой эти жанры. Но отсутствие соответствующих пояснений в сочинениях, предназначавшихся учащимся, выглядит по меньшей мере странно. Нужно думать, что это следствие тех же причин, которые привели к удалению из музыказнания органики. Действительно, отношение христианства к «театральной музыке» и к песням с инструментальным сопровождением было столь же отрицательным, как и к самостоятельным инструмен-

<sup>39</sup> О многочисленных разновидностях авлоса см.: Howard A. The αὐλός or tibia//Harvard Studies in Classical Philology. — Boston, 1893. — Vol. 4. — П. 1—69; Schlesinger K. The Greek Aulos. — London, 1939; Sachs C. The History of Musical Instruments. — P. 138—142; Bodley N. The auloi of Meroe//American Journal of Archaeology. 50. — 1946. — P. 217—240; Wegner M. Op. cit. — S. 52—55; Landels J. Op. cit.

<sup>40</sup> Об этом инструменте см.: Reinach Th. Lyra//Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, ed. Ch Daremberg et Ed. Saglio. — Paris, 1904. — Vol. 6. — Col. 1449—1453; Maux P. Sambuca//Paulys Real-Enzyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft. Neue bearbeitung Zweite Reihe. Stuttgart, 1920. — Bd. 1/2. — Col. 2124—2125.

<sup>41</sup> То есть среди инструментов.

<sup>42</sup> Aristidis Quintiliani ... Op. cit. — P. 84—85.

<sup>43</sup> Apomuti ... Op. cit. — P. 78.

<sup>44</sup> Ibid.

тальным жанрам (как уже указывалось<sup>45</sup>, отцы церкви трактовали псалм как вокально-инструментальный жанр — потомок древних псалмов Давида; одновременно они выступали против современных им форм вокально-инструментального музирования, связанного с языческим искусством). С точки зрения церкви, они были настолько вредны и порочны, что не могли быть предметом научного анализа и должны были быть изъяты из учебных пособий. Однако в художественной жизни раннего периода Византийской империи очень тесно переплетались старые языческие и новые, поддерживаемые господствующей религией, формы музирования. Несмотря на все гонения и преследования, народные жанры, уходящие своими корнями в далекое прошлое, продолжали жить. А коль скоро они окончательно еще не были вытеснены из музыкальной практики, трудно было не упоминать об их существовании. Поэтому и Аристид Квинтилиан (I, 5), и Аноним (18) лишь мимоходом отмечают эти жанры, не задерживаясь на их объяснении. Сейчас уже невозможно определить, было ли удаление материалов «запрещенных» жанров осторожностью самих авторов музыкально-теоретических трактатов или же следствием редакции более поздних их переписчиков. Но как бы там ни было, получилось так, что музыказнание, постулируя шесть «частей» музыки, на самом деле оставило в своем обиходе значительно меньше.

Аналогичная судьба постигла и метрику. Но для этого были иные причины. Античные представления о ритмике и метрике формировались в ту древнейшую эпоху, когда слово, музыка и танец были неразрывным художественным комплексом. Несмотря на то, что к периоду становления Византии музыка во многом приобрела «творческую автономию», научные воззрения на ритм и метр оставались в основном прежними. Само понятие «метр» связывалось с музыкой постольку, поскольку существовали вокальные жанры с текстами. Ведь метр, по общепринятым мнению, — «это наука о буквах, затем о слогах, затем о стопах, после чего — [собственно] о метрах и, наконец, — о поэзии, что и служит для демонстрации цели метрики» (*πρὸς ἔνδειξιν τοῦ σχολῆ τῆς μετρικῆς λατατιθέμενος*)<sup>46</sup>. Изучение музыкально-теоретических трактатов этого периода показывает, что метрика занимала в них очень незначительное место и являлась лишь некоторой данью традиции, сформировавшейся издавна. Алипий лишь один раз вспоминает о метрике, когда говорит о «частях» музыки<sup>47</sup>. Аноним (15) при ее упоминании отмечает только разновидности метров (триметры, тетраметры, пентаметры и т. д.)<sup>48</sup>, а Бакхий (II, 89) констатирует, что все виды метров и смешанных ритмов изме-

ряются слогами, стопами и каталексами<sup>49</sup>. Единственный трактат этого времени, в котором метрике отводится несколько обстоятельных параграфов, — сочинение Аристида Квинтилиана (I, 20—29)<sup>50</sup>. Но весь этот материал никак не связан с музыкой, а, следуя древнейшей традиции, повествует о типах поэтических метров. По мнению Аристида Квинтилиана (I, 23), «метр — это система стоп» (*πύστημα λοδῶν*)<sup>51</sup>, а «красивая система, [состоящая] из метров, называется стихотворением (τὸ δὲ ἐκ τῶν μέτρων εὐλαμπές σύστημα καλεῖται ποίημα) (I, 29)<sup>52</sup>. По античным представлениям (пусть неверным с современной точки зрения), метр был исключительно характерной чертой текста, и только благодаря ему музыка приобретала метрические свойства. Вместе с тем, ни в одном источнике открыто не постулируется, что самостоятельный бестекстовой музыкальный материал лишен метрических основ. Однако метрика связывалась только с текстовыми структурами. Сила традиции и в этом вопросе не давала возможности изменить освященные веками догмы. Но коль скоро на протяжении всей античности проходил активный процесс выделения музыки в самостоятельный вид искусства, то сочинения, содержащие изложение основ музыки, уделяли проблемам метрики все меньше и меньше внимания. В результате на заключительной стадии античности метрика как научная дисциплина фактически была исключена из музыказнания.

Наряду с исчезновением некоторых традиционных разделов музыказнания, в него было введено изучение нотации, несмотря на то, что в древности «парасемантика» (*παρασημαντική* — музыкальная нотация) не была составной частью науки о музыке. В свое время Аристоксен категорически выступал против введения нотации в гармонику: «Что же [касается того], что некоторые считают целью названной науки гармоники, то одни утверждают, что ее цель — запись мелодий каждого из исполняемых произведений... Вообще же такое утверждение происходит от полного... заблуждения. Ибо нотация [не только] не является целью науки гармоники, но даже никакой [ее] частью» (*οὐ γὰρ ὅτι πέρας τῆς ἀρμονικῆς ἐλιστήμης ἐστὶν η παρασημαντική, ἀλλ' οὐδὲ μέρος οὐδὲν...*)<sup>53</sup>. В этих словах Аристоксен высказывал общепринятую точку зрения, так как ни в одном из сочинений древнегреческих авторов о музыке, живших до Порфирия, никогда и нигде не упоминалось о нотации. Лишь позднеантичные авторы подробно излагают ее систему. Более того, как можно судить по источникам, в это время раздел о нотации становится обязательным для всех специальных трактатов. Он присутствует у Гауден-

<sup>45</sup> См. гл. II, § 1 наст. части.

<sup>46</sup> Aristidis Quintilianī ... Op. cit. — P. 40—41.

<sup>47</sup> Alypii ... Op. cit. — P. 367.

<sup>48</sup> Aponymi ... Op. cit. — P. 78.

<sup>49</sup> Bacchii ... Op. cit. — P. 312. Каталекса (*κατάληξις*) — заключительный слог метра.

<sup>50</sup> Aristidis Quintilianī ... Op. cit. — P. 40—52.

<sup>51</sup> Ibid. — P. 45.

<sup>52</sup> Ibid. — P. 52.

<sup>53</sup> Aristoxeni ... Op. cit. — P. 49.

ция (21—23), Анонима (I, 3; II, 76, 68) и Аристида Квинтилиана (I, 7; I, 9; I, II), а Бакхий (11—18, 29—34, 38—39, 41—42) и Аноним (2, 4—10, 78—79, 80—81, 86—92, 96—104) многие излагаемые теоретические положения иллюстрируют нотными примерами. Все это новые тенденции, которых не знало музыкоznание предшествующих периодов. Они свидетельствуют о том, что изучение нотации стало неотъемлемой частью науки о музыке, хотя, следуя традиции, теоретики не упоминали о ней при перечислении основных «частей» музыки.

Следовательно, в изучаемый период музыкоznание составляли три основных области — гармоника, ритмика и нотация.

## Глава III ГАРМОНИКА. РИТМИКА. НОТАЦИЯ

### § 1. ПОНЯТИЕ ГАРМОНИКИ

К началу ранневизантийской эпохи бытовали самые различные определения гармоники. По словам Анонима (19), гармоника — «главнейшая и первая из частей музыки, поскольку [в нее] вошло рассмотрение первоэлементов музыки. Первоэлементами же являются звуки, интервалы, так как все образуется из них» (τῶν ... μερῶν χειριστάτον ἐστὶ καὶ πρῶτον ..., τῶν γὰρ πρῶτων μουσικῆς λέφυτε θεωρητική. πρῶτα δέ ἐστι φθόγγοι καὶ διαστήματα καὶ δια ἐκ τούτων συνισταται)<sup>5</sup>. Такое определение рассматривает гармонику как раздел, изучающий только микроэлементы — звуки и интервалы. Вместе с тем, в § 14 этого же сочинения говорится о гармонике, подразделяющейся на 15 тональностей и на многие рода<sup>6</sup>. Далее, Аноним (32) пишет, что «гармоника — это разумное искусство, ведущее речь о музыке» (ἐστι ... ἀρμονικὴ τέχνη λογικὴ περιέχουσα τὸν λεγούσον μουσικὴς λόγον)<sup>7</sup>. Здесь соединение τέχνη с таким прилагательным, как λογική, представляет для понимания и перевода определенные трудности, так как смысловые координаты этих слов находятся в различных плоскостях. Если это на первый взгляд странное соединение — не результат ошибки переписчика или более поздней редакции<sup>8</sup>, то не исключено, что оно вызвано той тенденцией ранневизантийского музыкоznания, которая дифференцирует музыку на науку и искусство. Если для теории стало позволительно рассматривать музыку в двух разновидностях, то и гармоника, важнейший раздел музыки,

<sup>5</sup> Аноним ... Op. cit.— P. 78—80

<sup>6</sup> Ibid.— P. 76.

<sup>7</sup> Ibid.— P. 94.

<sup>8</sup> Такой вариант возможен: вряд ли допустимо для автора «Музыкального искусства» рассматривать «технэ» (то есть искусство) как нечто «ведущее речь (?) о музыке».

также может проявляться в двух формах. Кроме того, в приведенном определении гармоника представлена как часть, равнозначная всей музыке. Такое преувеличение вызвано тем, что звуковысотным аспектам музыкального материала придавалось решающее значение. Здесь дело не только в том, что музыка понималась прежде всего как система звуковысотных соотношений, и поэтому гармоника, изучающая их, рассматривалась как «первенствующая часть музыки» (πρωτεῖον ... μέρος μουσικῆς)<sup>9</sup>. Ведь две остальные части музыкоznания — ритмика и метрика — принадлежали не только музыке. Ритмика была важной стороной искусства танца (ορχηστῆς) и совместно с метрикой служила фундаментом поэзии. Но поэзия и танец были лишены того, что вкладывалось в понятие «гармоника» — музыкально-осознанных звуковысотных категорий. Именно по этой причине содержание гармоники ассоциировалось с характерными исключительно для музыки звуковыми формами, и античные теоретики зачастую начинали изложение науки о музыке с определения гармоники. Приведенное высказывание Анонима (32) продолжает традицию, сложившуюся еще в древности. Однако, как мы уже видели, к ранневизантийскому периоду она начинает изменяться, так как наиболее основательные теоретики дают вначале определение самой музыки, а затем — ее «частей», среди которых гармоника продолжает оставаться важнейшей. Таким образом, в процитированном определении присутствуют не только новые тенденции (трактовка гармоники как «технэ»), но и старые.

Согласно всем источникам, гармоника подразделяется на семь разделов. Каждый из них посвящен изучению какой-либо одной стороны звуковысотности: звукам, интервалам, системам, родам, тональностям, модуляциям и мелопее<sup>10</sup>. Как покажет дальнейшее изложение материала, роды и тональности являлись своеобразными системами. Они не включались в раздел, посвященный системам, а существовали как самостоятельные части только потому, что имели несравненно большее значение по сравнению с другими системными образованиями, ибо представляли такие кардинальные аспекты музыки, как ладовые и тональные. Однако их смысловая связь со всеми системами очевидна. Поэтому целесообразно рассматривать роды, тональности и непосредственно примыкающие к ним модуляции в разделе, анализирующем звуковысотные системы, которые находились в арсенале науки о музыке.

<sup>9</sup> Аноним ... Op. cit.— P. 92.

<sup>10</sup> Так как основные положения позднеантичного и ранневизантийского музыкоznания о мелопее изложены мною в недавно опубликованной статье Герцман Е. Античное учение о мелосе. — С. 143—148), в данной книге эта проблема повторно не рассматривается и читатель может ознакомиться с ней по указанной работе.

Музыкальный звук определялся термином *φθόγγος* («фтонг»). Несмотря на то, что в древнегреческой лексике было достаточно много слов, обозначавших звучание (*φωνή*, *ήχη*, *φόφος*, *τόνος* *ήχος* и др.), для обозначения музыкального звука было избрано слово «фтонг» (от глагола *φθέγγομαι* — «я издаю звучание»).

Бакхий (I, 4) определяет музыкальный звук как «вид» мелодического звучания на одну высотность, ибо одна высотность, сохранимая в мелодическом звучании, создает фтонг» (*φωνής ἐμμελοῦς πτῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν. μία γὰρ τάσις ἐν φωνῇ ληφθεῖσα ἐμμελῆ φθόγγον ἀλοτελεῖ*)<sup>1</sup>. В другом месте трактата Бакхия (II, 67) в сокращенной форме повторено то же самое определение<sup>2</sup>. Оно присутствует и у других авторов изучаемого периода — Гауденция (2)<sup>3</sup> и Анонима (21 и 48)<sup>4</sup>. Таким образом, суть фтонга всегда связывается с одной-единственной высотностью. Но, по мнению теоретиков, в музыкальных и немузыкальных построениях она реализуется по-разному. Гауденций (I, 1) описывает это отличие следующим образом: «Пространство звучания существует в промежутке от низины к высоте и наоборот. В нем вращается любое движение речевого и интервального звучания<sup>5</sup>, повышенного и пониженного (*φωνῆς ἐστὶ τόλος τὸ ἐκ βαρύτητος ἐπὶ ὁξύτητα διάστημα καὶ ἀνάλαλιν. ἐν τούτῳ γὰρ στρεφεται πᾶσα φωνῆς κίνησις λογικῆς τε καὶ διαστηματικῆς, ἐλιτεινομένης τε καὶ ἀνιεμένης*). Однако одно дело в речи, посредством которой мы беседуем между собой, [где] звуки проходят такое пространство непрерывно (*πυνεχεῖς*), подобно какому-то течению вверх и обратно, не задерживаясь на одной высотности (*οὐκ ἐπὶ μίᾳ ἰστάμενοι τάσεως*). Звучание же, называемое интервальным, никоном образом не совершается непрерывно [и] не уподобляется некоторому течению, а, незаметно размещаясь и проходя небольшое пространство... обнаруживает определенную высотность. (...) Отсюда оно и получило соответствующее название: в отличие от речевого оно названо интервальным»<sup>6</sup>.

Этот текст повествует о том, что все звуковое пространство, использующееся в человеческой речи и в музыке, осваивается неодинаково. Звук в речи проходит пространство непрерывно, не фиксируя свое движение на какой-либо одной конкретной высотной

<sup>1</sup> *Bacchii ... Op. cit.* — Р. 292.

<sup>2</sup> *Ibid.* — Р. 306.

<sup>3</sup> *Gaudentii ... Op. cit.* — Р. 329.

<sup>4</sup> *Anonymi ... Op. cit.* — Р. 80. 102.

<sup>5</sup> Высотные категории «высота» и «низина», общепринятые в античном музыкоznании, хорошо отражают особенности древнего восприятия звукового пространства.

В данном тексте однокоренные слова — существительное *διάστημα* и прилагательное *διαστηματική* — используются для обозначения неоднотипных явлений: *διάστημа* указывает на границы, в которых движется звуковой поток, а *διαστημатикή* — на его характерную черту. Поэтому первое переведено как «промежуток», а второе — как «интервальное».

<sup>6</sup> *Gaudentii ... Op. cit.* — Р. 328.

точке. По выражению автора, такое звукодвижение подобно «какому-то течению» (*ἐύσει τίνι*), протекающему равномерно и не задерживающемуся ни в каком месте звукового пространства. Другой вид движения — музыкальный — осуществляется совершенно иначе. В этом случае звук проходит небольшие звуковые пространства как будто незаметно для слуха и обнаруживается только тогда, когда достигает определенной высотности (*τάσις*) некоторой точки, в которой движение словно застывает и на какое-то время остается неподвижным. Как говорит Аноним (49), «высотность — это как бы неподвижность и остановка звучания» (*τάσις δέ ἐστιν οἵον στάσις καὶ μονὴ τῆς φωνῆς*)<sup>7</sup>. Здесь важно обратить внимание на абстрагированное понимание звуковой высотности. Каждому музыканту-практику и теоретику издавна было ясно, что звучание возможно только при колеблющейся, подвижной струне. «Разделение канона» Псевдо-Эвклида начинается со знаменательной фразы: «Если бы существовал [только] покой и неподвижность, то было бы безмолвие» (*εἰ οὐχία εἴη καὶ ἀκίνησία, σιωπὴ δὲ εἴη*)<sup>8</sup>. Вместе с тем, при характеристике звуковой высотности теория абстрагируется от обязательного движения и утверждает, что высотность связана с остановкой движения, с наступлением покоя.

Для того чтобы понять смысл этого парадокса, обратимся к сочинению Анонима (37—39): «Повышение — это движение непрерывного звучания из более низкого места вверх, а понижение — от более высокого места вниз. Высота образуется благодаря повышению, а низина — благодаря понижению (*ὁξύτης δὲ τὸ γενόμενον διὰ τῆς ἐλιτάσεως, τὸ δὲ διὰ τῆς ἀνέσεως βαρύτης*). Ибо, как говорят в отношении инструментов, натягивая струну, мы ведем ее в высоту, а расслабляя — в низину. Но время, в течение которого мы настраиваем и изменяем струну (*ἄγομεν καὶ μετακινοῦμεν τὴν χορδήν*) по высоте, — еще не высота, ибо [ей только] предстоит возникнуть. Аналогичное происходит и при низине. Ведь [когда] оба движения прекращаются, появляется высота и низина... Высота и повышение, низина и понижение отличаются друг от друга как производящее от производимого (*ώς τὸ λοιόν τοῦ λοιούμενον*). Высотность (*τάσις*) же — это некий покой и остановка звучания. Мы говорим, что звучание установлено тогда... когда чувство показывает нам, что [звук] не двигается ни вверх, ни вниз. Можно было бы сказать, что звучание двигается в промежутке<sup>9</sup>, но устанавливается оно во фтонге. Итак, покой и движение звучания у музыкантов — одно, а у других — другое»<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> *Anonymi ... Op. cit.* — Р. 102.

<sup>8</sup> *Pseudo-Euclidis Sectio canonis* (по изд.: *Jan C. Musici scriptores graeci*). — Р. 148.

<sup>9</sup> См. сноска 5.

<sup>10</sup> *Anonymi ... Op. cit.* — Р. 96—98.

Этот текст является почти буквальной цитатой из трактата Аристоксена<sup>11</sup>. Причем знаменитый теоретик из Тарента излагает его с полемическим задором, споря с какими-то своими оппонентами, которые, судя по всему, либо не соглашались с его точкой зрения, либо не понимали ее. Следовательно, материал, процитированный Анонимом, бытовал в теоретическом музыкоznании продолжительное время и сохранился до ранневизантийского периода. Если Аристоксен вынужден был отстаивать свое понимание процесса становления музыкального звука, то в изучаемой эпохе оно стало общепринятым. Аноним поясняет, что движение звучания рассматривается здесь не в общепринятом смысле, а как «у музыкантов». Этими словами автор дает читателю понять, что в данном случае общеизвестные критерии о движении и покое струны не применимы, и требуется иной подход. В тексте различается пять категорий: повышение (*ἐπιτάσις*) и понижение (*ἀνεστάσις*) — звуковые движения вверх и вниз, представляющие собой своеобразные «поиски» какого-то высокого или низкого уровня звучания; высота (*όξυτης*) и низ (*βαρύτης*) — продукт «поисков», некоторые приблизительные уровни звучания, обладающие достаточным пространством, величина которого может варьироваться нередко в широких пределах; высотность (*τάσις*) — совершенно определенная точка звучания, являющаяся результатом всего предыдущего процесса звукодвижения. Из всех пяти категорий высотность — это не только наиболее точная и определенная ступень развития, но и его сфокусированный итог. Но, в отличие от высоты и низа, она обладает минимальным пространством и поэтому для нее невозможны никакие отклонения от строго установленных и до предела узких границ. Таким образом, высотность завершает значительный этап эволюции звукового движения. Однако несмотря на то, что высотность, по мнению теоретиков, «покой и остановка звучания» — это самый напряженный и динамичный момент движения, так как в ней опосредованно сосредоточены все предыдущие стадии звукового развития. Поэтому термин *τάσις* — суть точно фиксированная высота звука.

Как уже указывалось, по общепринятыму мнению, «покой и остановка» на точно фиксированной высотности были характерны для музыкального звучания, тогда как немузыкальное проходило эту точку так же «непрерывно», как и все остальные описанные категории звукового движения, нигде «не задерживаясь». Значит, в последнем случае этот важный момент не выделялся и не обособлялся. В результате слуховому восприятию было несравненно сложнее зарегистрировать его в немузыкальном движении, чем в музыкальном, где он представлял собой кульминационный итог, подчеркнутый «остановкой».

Отталкиваясь от абстрагированного понимания звучания, не

зависящего от реальных физических факторов, теоретики выявили различные типы организации музыкального и немузыкального звучания. Принятый метод нужен был для того, чтобы временно выпустить из хода рассуждений постоянно вибрирующую струну или колеблющийся столб воздуха, поскольку такое вибрационное движение — фактор, характерный для всех этапов звукового процесса. Его временное отстранение от описания не нанесло никакого ущерба логике изложения материала, а наоборот, давало возможность показать процесс звукодвижения, начиная от стадий, характеризующихся «поиском» и «размытыми» границами, вплоть до становления фиксированной звуковой точки.

Античная наука о музыке уделяла большое внимание отличию музыкального звучания от немузыкального. Понимание природы и особенностей этого отличия было очень важно для теоретического осмысливания многих звучащих форм действительности, в частности для достижения индивидуальных свойств музыки и фонетических норм речи. Бакхий (II, 69) по этому поводу пишет: «Сколько мы называем видов звуков? — Два, среди которых одни мы называем музыкальными (*έμμελεῖς*), другие — обычными (*λεξούς*). — Какие [звуки] являются музыкальными? — Те, которыми пользуются поющие и те, которые издаются инструментами... — Какие [звуки] являются обычными? — Те, которыми пользуются ораторы и которыми мы сами разговариваем между собой. Музыкальные [звуки] имеют определенные интервалы, обычные — неопределенные» (*οἱ μὲν ἔμμελεῖς ὥστε μέρη ἔχονται τὰ διαστήμα, οἱ δὲ λεξοὶ ἀόριστα*)<sup>12</sup>. Но, согласно ранее приведенным материалам, при немузыкальном звучании речь идет не об отсутствии интонационной точности, а о невозможности ее слухового восприятия, так как этому не способствует организация немузыкального звукового потока. Значит, когда Аристид Квинтилиан (I, 4) пишет о некотором «срединном» (*μέσῃ*) звучании, посредством которого «мы осуществляем чтение стихов» (*τὰς τῶν ποιημάτων ἀναγνωρίζομεν*)<sup>13</sup>, то такой тип звучания нельзя понимать как одновременное совмещение обоих видов звучания (ибо один тип организации несовместим с другим), а только как разновременное.

Еще Аристоксен писал, что «музыкальный мелос отличается от речевого» (*τὸις ... λογίδοις κεχωρισταῖς ... τὸ μορφικὸν μέλος*)<sup>14</sup>. Суть этих отличий передает близко к тексту Аристоксена Аноним (45—46): «Существует мелос речевой и музыкальный. Речевой образован из акцентов в словах (*ἐκ τῶν προσφιλῶν ... ἐν τοῖς δυόμασις*). Ведь естественно, что голос при разговоре повышается и понижается. Музыкальный же мелос, которым занимается гармоника, — интервальный, состоящий из фтонгов и интервалов, ибо нужно, чтобы движение звучания в нем было интервальным и

<sup>12</sup> Baccii ... Op. cit.— P. 307.

<sup>13</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 4—5.

<sup>14</sup> Aristoxeni ... Op. cit.— P. 23.

состояло из многих остановок (πλείονας ... τὰς μονάς). Необходимо, чтобы гармонический мелос создавался не только из интервалов и фтонгов и имел соответствующий порядок, [для него также] требуется некоторая позиция, и не случайная<sup>15</sup>. Следовательно, для музыкального звучания, в отличие от речевого, характерна ясно воспринимаемая интонационно-акустическая точность. Не случайно в тексте упоминается о «многих остановках» при формировании музыкального звучания. Как выяснено, именно благодаря этим «остановкам» слух может уловить фиксированную высотность. Кроме того, по мнению автора, для музыкального звучания необходима интервалика, выражаясь отношением фтонгов.

Здесь упоминаются и другие важные свойства музыкальных звуков. Аноним говорит о «порядке» (ἡ τάξις). Под этим термином античная музыкально-теоретическая мысль понимала логичное и закономерное расположение звуков и интервалов мелодии. Аристоксен часто говорит о «порядке мелодии» (ἡ τῆς μελῳδίας τάξις)<sup>16</sup>, о «порядке гармонического» (ἡ τοῦ ἡρμοσμένου τάξις)<sup>17</sup>. Кроме того, музыкальный звук должен был иметь «позицию» (ἡ θέσις), то есть соответствующее положение в совершенной системе — теоретической парадигме всех звуков высотных отношений художественной практики<sup>18</sup>. В согласии с этим Аристид Квинтилиан (I, 6) пишет, что в природе бесконечно много звуков, но «вообще допущенных в каждом из родов» (αἱ ... παραδεδομέναι ... καθ ἔκστον τῶν γενῶν), то есть использующихся в совершенной системе.—28<sup>19</sup>.

В трактате Гауденция (2) излагаются и другие свойства фтонга: «Каждому [фтонгу] соответствует тембр, регистр, время (χρονία τόλος χρόνος). Время — то, на основании чего мы издаём. в большее время более крупные длительности, а в меньшее — более краткие. Здесь и обнаруживается ритм, присутствующий [в музыке], ибо необходимо, чтобы мелоды организовывались ритмически по продолжительности звуков (χατά γὰρ τὸν χρόνον τῶν φθούγων δεῖ τὰ μέλη ὑφιμίζεσθαι). Регистр звука — то, на основании чего мы издаём одни более низкие [звуки], другие — более высокие... Тембр — то, посредством чего отличаются между собой [звуки], обнаруженные в одном и том же регистре или [равные] по времени»<sup>20</sup>. Интересно отметить, как Гауденций поясняет, что такое тембр. Самого объяснения тембра в его тексте нет. Сущность же тембра характеризуется при помощи ритма и регистра: если имеются звуки одинаковые по длительности и регистру (и нужно думать — по высоте), но чем-то все же отли-

<sup>15</sup> Anonymi ... Op. cit.— Р. 100.

<sup>16</sup> Aristoxeni ... Op. cit.— Р. 6, 47—48.

<sup>17</sup> Ibid.— Р. 52; см. также: Cleonidis ... Op. cit.— Р. 179.

<sup>18</sup> О «совершенной системе» см.: АММ.— С. 29—39.

<sup>19</sup> Aristidis Quintiliani ... Op. cit.— Р. 7.

<sup>20</sup> Gaudentii ... Op. cit.— Р. 329.

чающиеся, то это отличие и является тембром. Конечно, такое объяснение явно свидетельствует о беспомощности музыказнания в освещении тембра. Однако, даже не имея возможности объяснить его суть, теория рассматривала тембр как обязательный компонент музыкального звука, наряду с его длительностью и регистром.

Продолжая знакомиться с материалами источников, характеризующими музыкальный звук, нужно обратить внимание на важный раздел трактата Аристида Квинтилиана (I, 6), в котором указывается на отличия звуков «по участию в интервале (ἡ κατὰ διαστήματος μετοχήν), поскольку один участвует в одном [интервале], а другой — во многих». Здесь также оговаривается различие звуков «по системе» (κατὰ συστήματος), классифицирующее фтонги по их принадлежности к различным звукорядным формам, и также упоминается характеристика звуков «по этосу»<sup>21</sup>. Чтобы иметь полную картину характеристик музыкального звука, нужно также принять во внимание известное подразделение фтонгов по их положению в «пикноне», представлявшем собой «тесное», «сжатое» расположение трех самых низких звуков тетрахорда, отстоящих друг от друга на акустически небольшие интервалы<sup>22</sup>. В этом случае самый низкий звук назывался «низкопикнонный» (βαρύλικνος), второй — «среднепикнонный» (μεσόλικνος), так как он находился между «пикнонными» первым и третьим, и, наконец, третий — «высокопикнонный» (ὑξύλικνος). Это была дифференциация звуков «по позиции» в энгармонических и хроматических разновидностях родов<sup>23</sup>. Сюда же следует отнести классификацию звуков по их «позиции» в любой ладово-тетрахордной организации: «постоянные» (έστωτες) — крайние звуки тетрахорда, всегда сохраняющие свой высотный уровень, и «подвижные» (χινούμενοι) — изменяющие его в различных родах. С точки зрения ладотональной функции, звуки подразделялись на устои — «гипатоподобные» (οἱ ὑπατοειδεῖς), активные неустои — «паргипатоподобные» (οἱ παρατατοειδεῖς) и пассивные неустои — «лиханоподобные» (οἱ λιχανοειδεῖς)<sup>24</sup>.

Все эти данные позволяют представить систему признаков, которые по положениям музыказнания характеризуют феномен музыкального звука<sup>25</sup>:

1) воспринимаемый слухом точный высотный уровень;

2) тембр;

3) длительность;

<sup>21</sup> Aristidis Quintiliani ... Op. cit.— Р. 10.

<sup>22</sup> Подробнее об этом см.: Герцман Е. Принципы организации «пикнонных» и «спикнионных» структур//Вопросы музыковедения.— Вып. 2/Труды государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных.— М., 1973.— С. 6—26.

<sup>23</sup> Эта проблема будет рассмотрена в § 4 наст. главы.

<sup>24</sup> См.: АММ.— С. 58—60.

<sup>25</sup> Здесь выпущены такие признаки звука, как форма и сила (σχῆμα и δύναμις), зарегистрированные у Бакхия (II, 97), так как два последних издателя этого сочинения — М. Мейбом и К. Ян — признали этот параграф более поздней

- 4) регистр;
- 5) участие в интервальных образованиях;
- 6) участие в совершенной системе и различных ее построениях;
- 7) определенное положение в ладово-тетрахордной организации;
- 8) позиция в родовых разновидностях;
- 9) выполнение ладовой функции;
- 10) этосные свойства.

Фтонг рассматривался теорией как мельчайшая смысловая единица музыкального материала. Как говорит Бакхий (II, 67), — это *λόβτον στοιχεῖον* («первозвемент»)<sup>26</sup>. Значение звука как мельчайшей частицы, из которой возводятся все остальные музыкально-теоретические категории, четко излагается Анонимом (21): «Начальной [составной частью] в интервалах является звук, так как он — наименьшая и неделимая [часть]; измеряя все, он сам ничем не измеряется. Звук подобен точке в геометрии, единице — в числах, буквам — в словах»<sup>27</sup>. Эта же мысль почти без изменения повторена в другом параграфе (48) этого же трактата, где говорится, что «в музыке фтонг является наименьшим и неделимым элементом, как единица в числах и точка на линии»<sup>28</sup>. Поэтому теория начиная изложение гармоники с описания особенностей музыкального звука.

### § 3. УЧЕНИЕ ОБ ИНТЕРВАЛАХ

Краткие формы определения интервала гласили: интервал — это «то, что охватывается двумя различными по высотности звуками» (*τὸ λειχέμενον ὅλὸ δύο φθόγγων ἀνομοίων τῇ τάσει*)<sup>1</sup> либо «разница двух неодинаковых по высоте и низине звуков» (*διαφορὰ δύο φθόγγων ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι*)<sup>2</sup>. Более развернутое объяснение интервала представлено у Гауденция (3): «Интервал — это то, что охватывается двумя фтонгами. Очевидно, необходимо, чтобы фтонги отличались между собой высотностью (*τῇ τάσει*), так как если бы существовала одна и та же высотность (*τὴν αὐτὴν ... τάσιν*), то вообще не было бы никакого интервала... Стало быть, интервалом называется отличие более низкого звука от более высокого и более высокого от более низкого»<sup>3</sup>.

У различных авторов интервалы подразделяются на группы. Так, например, Гауденций (3) систематизирует их по трем парам: созвучные (*σύμφωνα*) — несозвучные (*ἀσύμφωνα*)<sup>4</sup>, большие (*μεί-  
вставкой* (см.: Meibomius M. Notae in Bacchii senioris Introductionem musicam// Antiquae musicae auctores septem.— Vol. I.— P. 35; Jan C. Musici scriptores graeci.— P. 314).

<sup>26</sup> Bacchii ... Op. cit.— P. 306.

<sup>27</sup> Anonymi ... Op. cit.— P. 80.

<sup>28</sup> Ibid.— P. 102.

<sup>1</sup> Anonymi ... Op. cit.— P. 82.

<sup>2</sup> Bacchii ... Op. cit.— P. 292.

<sup>3</sup> Gaudentii ... Op. cit.— P. 329—330.

<sup>4</sup> Ibid.— P. 330. Необходимо отметить, что интервальная терминология Гауденция несколько отличается от общепринятой. Так, вместо всегда использующегося прилагательного *διάφωνον* он применяет *ἀσύμφωνον*.

ζονα) — меньшие (*έλάττονа*), простые (*ἀσύνθετα*) — составные (*σύνθετα*). Аноним (58) предлагает несколько иную классификацию. Сохраняя подразделения на созвучные и несозвучные, составные и несоставные, он вводит дифференциацию «по величине» (*μεγέθει*), «по роду» (*γένει*), а также по рациональности и иррациональности (*ρητά* и *ἄλογα*)<sup>5</sup>. Но наиболее развернутую классификацию приводит Аристид Квинтилиан (I, 7):

|                 |   |                               |
|-----------------|---|-------------------------------|
| созвучные       | — | несозвучные                   |
| меньшие         | — | большие                       |
| составные       | — | несоставные                   |
| энгармонические | — | хроматические — диатонические |
| рациональные    | — | иrrациональные                |
| четные          | — | нечетные                      |
| плотные         | — | неплотные <sup>6</sup>        |

Самым основным было противопоставление «созвучие — несозвучие» (*σύμφωνα — διαφωνα*)<sup>7</sup>. Что же подразумевалось под понятием «созвучные интервалы»?

Наиболее распространное определение созвучия дает Бакхий (I, 10). По его мнению, симфония — это «слияние (*χρᾶσις*) исполняемых двух неодинаковых по высоте и низине звуков, при котором не обнаруживается никакого преобладания звучания (*οὐδὲν τὸ μᾶλλον τὸ μέλος φαίνεται*)<sup>8</sup> ни более низкого звука над более высоким, ни более высокого над более низким»<sup>9</sup>. Аристид Квинтилиан квалифицирует «созвучные звуки» как те, «при одновременном исполнении которых не выделяется звучание (*οὐδὲν ... τὸ μέλος ἐμπρέλει*) ни более высокого, ни более низкого [звуков]»<sup>10</sup>. Несозвучными признаются противоположные по свойствам интервалы и звуки, то есть — не дающие полного слияния, характеризующиеся преобладанием звучания одного звука над другим<sup>11</sup>. Следовательно, основным критерием при оценке симфоний и диафоний являлась слуховая реакция. Только при помощи слуха можно было определить такие признаки звучащего материала, как слияние или его отсутствие.

<sup>5</sup> Anonymi ... Op. cit.— P. 108.

<sup>6</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 10—11. Здесь также встречаются отклонения от общепринятых терминов. Последняя пара у Аристида Квинтилиана представлена противопоставлением *ληχύα* — *ἀφαία*, тогда как всегда использовалось *ληχύ* — *ἀφαί*.

<sup>7</sup> Далее как синонимы будут применяться, с одной стороны, термины «созвучие», «симфония», «консонанс», а с другой — «несозвучие», «разнозвучие», «диафония», «диссонанс».

<sup>8</sup> Здесь *τὸ μέλος* трудно трактовать иначе, чем просто «звукание».

<sup>9</sup> Bacchii ... Op. cit.— P. 293.

<sup>10</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 10. Об отождествлении свойств интервалов со свойствами составляющих его звуков см. далее.

<sup>11</sup> См.: Gaudentii ... Op. cit.— P. 337—338; Bacchii ... Op. cit.— P. 305; Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 10.

Вместе с тем, необходимо отметить, что еще задолго до наступления ранневизантийского периода музыказнание перестало удовлетворяться элементарной дифференциацией созвучий на симфонии и диафонии. Класс симфоний оказался разделенным на две подгруппы. В одну из них входила октава и двойная октава (у Птолемея<sup>12</sup> они назывались гомофониями, а у Трасилла — антифониями)<sup>13</sup>, а в другую — квarta и квинта (по определению Трасилла — парафонии). Все это говорит о том, что музыказнание, стремясь глубже освоить особенности интервальных образований, пытается уже отличать те детали, которые прежде были для него неразличимы.

Позднеантичные теоретики подхватили эту традицию и также применяли подразделение созвучий на гомофонии и парафонии. Аристид Квинтилиан (I, 6) считает, что гомофонные звуки те, «которые имеют разную функцию звучания, но одинаковую высотность» (*οἵτινες δύναμιν μὲν ἀλλοίαν φωνῆς, τάχιν δὲ ἴσην ἐλέχουσιν*)<sup>14</sup>. Несмотря на всю загадочность первой части фрагмента<sup>15</sup>, вторая совершенно ясна: гомофонные звуки имеют одинаковую высоту звучания. В том же смысле понимал гомофонные звуки и Гауденций (2), рассматривавший их как звуки, «обнаруживаемые в одном и том же месте» (*ἐν ταὐτῷ φαίνομένους τόλῳ*)<sup>16</sup>.

К сложным для понимания фрагментам позднеантичных авторов, которые касались дифференциации внутри класса симфоний, следует отнести и отрывок Гауденция (8): «Парафонные звуки — средние... между симфонией и диафонией, но при слиянии проявляющие [себя] симфониями (μέσου μὲν συμφόνου καὶ διαφόνου, ἐν δὲ τῇ χρούσει φαίνομενοι σύμφωνοι) как, например, обнаруживается [при интервале] из трех тонов — от паргипаты, средних до парамесы, [или] из двух тонов — [как] от диатона средних<sup>17</sup> до парамесы»<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> Ptolemaei ... Op. cit. — P. 15.

<sup>13</sup> Такое свидетельство содержится в сочинении автора II в. Теона из Смирны: *Theonis Smyrnaei philosophi platonici Expositio regum ad legendum Platonem utilium*, recensuit Ed. Hiller. — Lipsiae, 1878. — P. 48—49. О Трасилле см.: Hegmann C. F. De Thrasyllo grammatico et mathematico. — Cöttingen, 1852.

<sup>14</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit. — P. 10.

<sup>15</sup> Если в первой фразе речь идет о различных ладовых функциях звука (так как термин *δύναμις* часто определял именно ладовую функциональность; см.: АММ. — С. 46—52), то непонятно, как это связано с сущностью интервала гомофонии. С большой натяжкой можно допустить, что автор имел здесь в виду исполнение двух неодинаковых звуков двумя различными голосами (но тогда эту фразу нужно переводить иначе: «...которые имеют различную силу голоса»). Однако и такое предположение весьма сомнительно. Т. Маттсен оставил это место без комментария (см.: Aristides Quintilianus. *On Music. In Three Books* ... — P. 79).

<sup>16</sup> Gaudentii ... Op. cit. — P. 329.

<sup>17</sup> ἀλλο μέσου διατόνου — то есть от лиханоса тетрахорда «средних». Часто в музыкально-теоретических памятниках лиханос именовался как «диатон» (см. далее).

<sup>18</sup> Gaudentii ... Op. cit. — P. 338.

Итак, Гауденций утверждает, что парафонные интервалы — тритон и дитон (большая терция). Это противоречит всем показаниям античных теоретиков. Никакие, даже самые изощренные допущения, не входящие в противоречие со здравым смыслом и логикой, не помогают в объяснении этого фрагмента<sup>19</sup>.

Приведенный материал показывает, что музыказнание ранневизантийского периода, продолжая традиции античного, точно и конкретно определяло (конечно, по критериям своего времени) симфонные и диафонные интервалы. Однако оно оказалось неспособным осуществить более тонкую классификацию внутри симфоний. Когда речь заходит о гомофонных и парафонных интервалах, в позднеантичных источниках постоянно существуют неясности, недомолвки, а зачастую и очевидные заблуждения<sup>20</sup>.

Принцип, по которому интервалы подразделялись на составные и несоставные, был обусловлен ступеневой организацией лада. Интервал, образованный соседними ступенями, считался несоставным, а состоящий из не рядом лежащих ступеней — составным. Аристид Квинтилиан (I, 7), поясняя такое подразделение, пишет, что несоставные — «те, которые охватываются рядом лежащими звуками» (*τὰ ὅπλα τῶν ἐξῆς περιεχόμενα φόρους*), а составные — не рядом лежащими<sup>21</sup>. Если Аристид Квинтилиан описывает разницу между этими двумя разновидностями интервалов как подлинный теоретик, то Гауденций оценивает их, скорее, с практической точки зрения: «Несоставные интервалы получаются тогда, когда между охватывающими их звуками невозможно спеть в этом роде ни один мелодичный по отношению к ним звук (*ὅταν μεταξύ τῶν περιεχόντων αὐτά φόρους μηδέ εἰς δύνηται μελῳδεῖσθαι φόρους ἐμπελεῖς πρὸς αὐτοὺς ἐν ἐκείνη τῷ γένει*)... Составные же интервалы те, между которыми поется звук или звуки»<sup>22</sup>. В тексте очень верно обращено внимание на род, являющийся выразителем звукорядной формы лада, так как одни и те же интервалы могли существовать в различных родах и как составные, и как несоставные. Например, в энгармоническом роде дитон, расположенный между рядом лежащими ступенями (лиханосом и месой), — несоставной, а полутон, образованный не рядом лежащими ступенями (гипатой и лиханосом), — составной. Ведь в энгармонике

<sup>19</sup> Издатели трактата Гауденция М. Мейбом и К. Ян ограничились только тем, что, стремясь показать в своих комментариях полное несоответствие содержания этого отрывка общепринятому пониманию парафонии, привели соответствующие определения других авторов; см.: Meibomius M. Notae in Caudentii *Introductionem harmonicam//Antiquae musicae auctores septem*. — Vol. I. — P. 35—36; Jan C. Musici scriptores graeci. — P. 338. Остроумнее всех поступил Г. Занден. Анализируя фрагмент Гауденция, он цитирует его только до того места, где указываются конкретные звуки совершенной системы (см.: Sanden H. *Antike Polypyhonie*. — Heidelberg, 1957. — S. 16—17). Благодаря этому, он избавился от необходимости объяснения загадочного места.

<sup>20</sup> См., например: Basschii ... Op. cit. — P. 305.

<sup>21</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit. — P. 10.

<sup>22</sup> Gaudentii ... Op. cit. — P. 330—331.

между III и IV ступенями ладово-тетрахордной организации всегда находился дитон, тогда как полутон образуется между I и III ступенями:



В диатоническом же роде может быть лишь составной дитон, так как он образуется несоседними ступенями, а полутон — только несоставной, ибо он заключен между I и II ступенями:



Поэтому, естественно, Гауденций пишет, что внутри несоставного интервала невозможно спеть звук в конкретном роде.

Бакхий (I, 64) описывает разницу между составными и несоставными интервалами несколько иначе и не совсем обычно. По его мнению, составной — это делимый (*τὸ διαρούμενον*) интервал, а несоставной — неделимый (*τὸ μὴ διαρούμενον*)<sup>23</sup>. Определение Бакхия — лишь своеобразно высказанная мысль о ступеневой сути составных и несоставных интервалов. Автор подразумевает здесь деление интервального образования на более мелкие интервальные единицы, составляющие расстояния между ступенями. С этой точки зрения составной интервал — делимый, а несоставной — неделимый.

К дифференциации интервальных образований на составные и несоставные примыкает их подразделение на диатонические, хроматические и энгармонические. Такой метод классификации также обусловлен структурой ладовых звукорядов различных родов. Сюда же следует отнести группы плотных («пиконных») и неплотных («апиконных») интервалов, так как первые используются в «пиконных» родах, а вторые — в «апиконных»<sup>24</sup>. Совершенно очевидно, что следующая ступень классификации интервалов на меньшие и большие связана с оценкой их величины. Наименьшим интервалом принято было считать энгармонический диссис, который в неодинаковых тетрахордах, зафиксированных у разных авторов, выражался различными величинами<sup>25</sup>.

Особое внимание следует обратить на такие группы интервалов, как «четные» и «нечетные». По мнению Аристида Квинтилиана,

четные интервалы — «те, которые делятся на равные [части] (τὰ εἰς ἵση διαιρούμενα), как полутон и тон, а нечетные — те, которые делятся на неравные [части], как [интервалы, состоящие из] 3, 5 и 7 диссисов»<sup>26</sup>. Рассмотрим эту дифференциацию интервалов более подробно.

Как известно, античная музыкальная практика давала образцы интервальных образований, которые в свою очередь могли состоять из более мелких равных и неравных интервалов. Так, например, двойная октава и дитон образовывались из равных интервальных величин (соответственно из двух октав и двух тонов) и поэтому могли быть отнесены к четным интервалам. Тон же, как правило, состоял из неравных частей (о так называемом «аристоксеновском тоне» см. далее). В связи с этим во всех музыкально-теоретических памятниках постоянно указывается, что тон (9/8, составляющий приблизительно 204 ц) не делится на две равные части, а состоит из двух неравных полутонов: меньшего — лейммы (λεῖμμα), фигурирующей как отношение 256/243 (почти 90 ц) и большего — аптомы (ἀπτομή), выражавшегося отношением 2187/2048 (около 114 ц). Аналогично этому такие важные для античности интервалы, как квarta и квинта, также не делились на равные части. Особый интерес с этой точки зрения представляет интервалика «темперации Аристоксена»<sup>27</sup>. В ней не только дитон (398,4 ц) состоял из двух одинаковых тонов (по 199,2 ц), но и тон возникал от соединения двух равных полутонов (по 99,6 ц), а сам полутон, в свою очередь, представлял собой суммирование двух равных энгармонических диссисов (по 49,8 ц). О таких интервалах «темперации Аристоксена» пишет Аристид Квинтилиан (I, 7): «Наименьший... в мелодии — энгармонический диссис, затем... его удвоение — полутон, далее его удвоение — тон, а его удвоение — дитон»<sup>28</sup>.

Вместе с тем, в другом параграфе своего трактата (I, 11) Аристид Квинтилиан говорит об интервалах, которые можно рассматривать как нечетные: «Осталось необходимым поговорить об еклисисе, спондейасмосе и екболе (λεὶρι ἐκλύσεως σπονδειασμοῦ τε καὶ ἐκβολῆς), поскольку эти интервалы использовались у древних в различных гармониях. Еклисисом называлось нисходящее движение на три несоставных диссиса, а спондейасмосом —

<sup>23</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 11. Мысль о четных и нечетных интервалах упоминается не только у Аристида Квинтилиана, но и в трактате Псевдо-Платона «О музыке» (1145 e § 39), где также говорится об интервальных образованиях, вмещающих 3, 5 и 7 диссисов (см.: Pseudo-Plutarchi ... Op. cit.— P. 130).

<sup>24</sup> Подробнее о «темперации Аристоксена» см.: АММ.— С. 184—200.

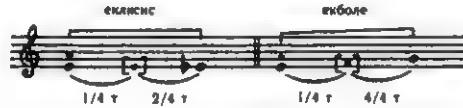
<sup>25</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— 10—11. Аналогичное определение находим у Секста Эмпирика (Adversus musicos VI, 47): «Наименьший и первый среди диафонических интервалов... назван диссис, второй — полутон, который является удвоением диссиса (δὶς τὸ διάλογον τῆς διέπεσσος), третий — тон, который является удвоением полутона» (Sexti Empirici Opera. Rec. H. Mutschmann.— Vol. III: Adversus mathematicos, ed. J. Mau.— Lipsiae, 1954.— P. 173).

<sup>26</sup> Bacchii ... Op. cit.— P. 306.

<sup>27</sup> Об этих родах см. § 4 наст. главы.

<sup>28</sup> Подробнее об этом см.: АММ.— С. 94, 185.

восходящее движение на этот интервал, екболе же — восходящее движение на пять диесисов»<sup>29</sup>. Бакхий дважды упоминает об интервалах, носящих наименования «еклисис» и «екболе» (I, 37 и I, 41—42), и определяет их величины, как и Аристид Квинтилиан, в три диесиса, то есть как «нечетные интервалы». Бакхий даже представляет их в древнегреческой нотной записи. В переводе на современный нотоносец они выглядят так<sup>30</sup>:



Необходимо отметить, что и в «темперацию Аристоксена» входили интервалы, которые могли быть охарактеризованы как соединение нечетного количества более мелких интервальных единиц. Например, темперированный тон в 199,2 ц мог быть объяснен как соединение трех «наименьших хроматических диесисов» по 66,4 ц каждый, средний интервал тетрахорда «мягкой диатоники» в 149,4 ц — как синтез трех энгармонических диесисов по 49,8 ц каждый, а верхний интервал этого же рода в 249 ц — как суммирование пяти таких энгармонических диесисов. Таковы имеющиеся сведения об интервалах в 3 и 5 диесисов.

К сожалению, в музыкально-теоретических источниках не удалось обнаружить никаких конкретных данных об интервалах в 7 диесисов, о которых упоминает Аристид Квинтилиан в вышеприведенном отрывке (I, 7), а также Псевдо-Плутарх<sup>31</sup>. Не исключено, что в известиях об интервалах в 3, 5 и 7 диесисов соединились воедино две различные традиции, связанные с неоднозначным пониманием термина «диесис». Так, Теон из Смирны пишет, что «последователи Аристоксена (οἱ λεοὶ Ἀριστόξεον) называют диесисом четвертую часть [тона], а половину тона — полутоном... среди же пифагорейцев диесисом называют то, что ныне зовут полутоном» (τὸν υὖ λεγόμενον ἥμιτόνιον)<sup>32</sup>. Следовательно, в античной музыкально-теоретической традиции сложилось двойственное понимание термина «диесис» — как четверти тона и полутона. Вполне возможно, что интервалы в 3 и 5 диесисов были связаны с традицией древнего родового периода, в течение которого использовались диатонические, хроматические и энгармонические разновидности тетрахордно-ладовых образований<sup>33</sup>. В этом случае подразумевались уже упоминавшиеся эклисис, спондей-

асмос и экболе. Когда же под термином «диесис» понимался полутон, то музыкальная теория оперировала интервалами в 5 и 7 диесисов, описывая, таким образом, кварту и квинту. Нередко в позднеантичных источниках даются такие определения кварты и квинты: «...созвучие кварты в каждом роде мелодии состоит из 4-х звуков, 3-х интервалов, 2-х тонов и полутона, [а также] из 5-ти полутона. Подобным образом, созвучие квинты во всех родах состоит из 5-ти звуков, 4-х интервалов, 3-х тонов и полутона, [а также] из 7-ми полутона»<sup>34</sup>.

Следовательно, идея о четных и нечетных интервалах могла быть введена в музыказнание для теоретического освещения неоднотипных интервальных образований. Посредством подразделения на четные и нечетные объяснялись интервалы родового периода, а также величины кварты и квинты. Кроме того, четность и нечетность были удобными критериями для описания темперированных интервалов.

Дифференциация интервалов на рациональные и иррациональные связана с древнейшей традицией их определения по отрезкам струны на монохорде или каноне. Этому вопросу посвящены многие страницы древнегреческих музыкально-теоретических памятников: в сочинениях Псевдо-Евклида<sup>35</sup>, Птолемея<sup>36</sup>, Порфирия<sup>37</sup> и др. Позднеантичное музыказнание также продолжило эту традицию. Для примера рассмотрим описание деления струны в трактате Аристида Квинтилиана (III, 2): «Если какая-то струна была бы установлена на каноне [и] звучала [как] просламбономенос, то разделяя ее пополам, мы получили бы звучание месы, [разделяя] же на четверть — нэты [тетрахорда] верхних, на 3/4 — диатона<sup>38</sup> [тетрахорда] нижних. Если бы мы разделили их<sup>39</sup> пополам, то определили бы нэту [тетрахорда] соединенных, а если бы разделили 2/3 половины [струны] (что является третьей частью всей [струны]), то мы получили бы звучание нэты [тетрахорда] разделенных, если же всей [струны] — то гипату [тетрахорда] средних. Если бы мы взяли третью часть 2/3 всей [струны], то звучала бы парамеса. Если же мы установим дважды 2/3 двух третьих, то озвучим гипату [тетрахорда] нижних»<sup>40</sup>.

<sup>29</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 28.

<sup>30</sup> Bacchii ... Op. cit.— P. 301—302.

<sup>31</sup> См. сноску 26 наст. параграфа.

<sup>32</sup> Theonis Smyrnæi ... Op. cit.— P. 55.

<sup>33</sup> Подробнее о родовом периоде античной музыкальной практики см.: АММ.— С. 79—120, 158—170.

<sup>34</sup> Gaudentii ... Op. cit.— P. 339. Аналогичным образом Гауденций трактует все симфонные интервалы; см. также: Anonymi ... Op. cit.— P. 120—122.

<sup>35</sup> Pseudo-Euclidis Sectio canonis.— P. 148—166.

<sup>36</sup> Ptolemaei ... Op. cit., passim.

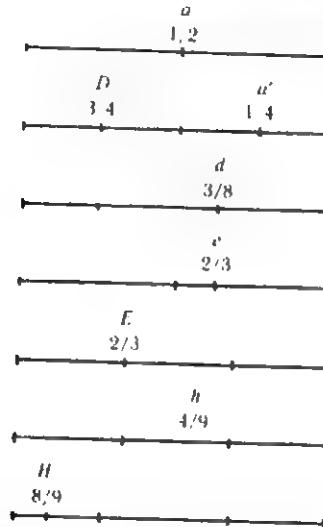
<sup>37</sup> Porphyrii ... Op. cit.— P. 22, 66, 121, 130, 133.

<sup>38</sup> То есть ликаноса, см. сн. 17 наст. параграфа.

<sup>39</sup> Имеются в виду те же 3/4 струны.

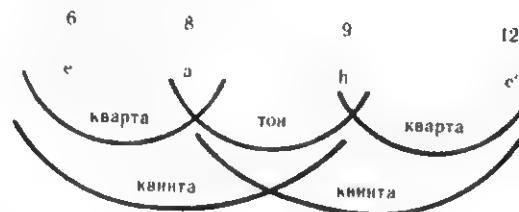
<sup>40</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 97—98.

Последовательность такого деления представлена в схеме 2:



В результате устанавливаются все «постоянные» звуки совер-шенной системы. Единственный «подвижный» звук, полученный при таком делении — лиханос тетрахорда нижних,— обнаружен, как бы попутно, с установлением нэты тетрахорда верхних. Ведь оба эти звука получаются от одного и того же деления струны на 4 равные части.

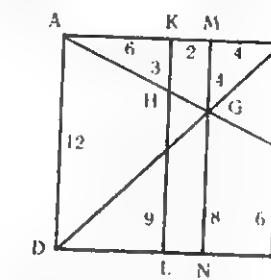
Издавна интервальные отношения были запечатлены и в знаменитом пифагорейском «тетрактисе» — 12 : 9 : 8 : 6<sup>41</sup>. Здесь 12 : 9 и 8 : 6 — отношение кварты, 12 : 8 и 9 : 6 — отношение квинты, 12 : 6 — октавное отношение, 9 : 8 — отношение тона. Следова-тельно, тетрактис является математическим воплощением системы двух разделенных тетрахордов:



<sup>41</sup> Подробнее о тетрактисе см.: Waerden B. van. Die Harmonielehre der Pythagoreer // Негмес. 78 — 1943. — С. 177 (существует русский перевод этой статьи: Ван дер Варден Б. Л. Пифагорейское учение о гармонии // Ван дер Варден Б. Л. Пробуждающаяся наука: Математика Древнего Египта, Вавилона и Греции. Пер. И. Н. Веселовского. — М., 1959. — С. 393—394); Münchhausen B Pythagoras musicus Zur Rezeption der pythagoreischen Musiktheorie als quadriviale Wissenschaft im lateinischen Mittelalter. — Bonn, Bad Godesberg, 1976. — S. 22—24

Кроме того, в тетрактисе были сведены в единую систему числа, способные выражать интервалы, признанные теорией основными созвучиями,— тон, кварту, квинту и октаву. Тетрактис получил и свое «инструментальное воплощение». Дело в том, что в поздне-античном музыказнании использовался не только монохорд, но и другой инструмент, называвшийся «геликон» (έλικόν — по названию горы в Беотии, посвященной музам)<sup>42</sup>. Он обладал устройством более сложным, чем монохорд, и состоял из четырех унисонных струн одинаковой длины. Аристид Квинтилиан (III, 3) так описывает его: «Некоторые демонстрируют созвучия посредством многих струн. Устанавливая четыре равнозвучных (ἴσοτόνοις) струны на некоем квадратном инструменте, который они называют геликоном, и отмечая половину четвертой [струны], лежащей в основе канона, они проводят линию от вершины первой струны до точки, установленной на четвертой [струне]. Проводя также диагональ от основы первой [струны] до вершины четвертой, они демонстрируют все пропорции созвучий»<sup>43</sup>.

Действительно, в результате описанных операций на геликоне легко можно показать всевозможные отношения, запечатленные в тетрактисе: AD = 12, HL = 9, GN = 8, FC = 6 (а также AK и KB), MG = 4, KN = 3, KM = 2. Таким образом, если на монохорде можно было «отмерять» любые интервалы, то на геликоне, судя по всему, демонстрировались только те интервалы, которые могли быть выражены числами, входящими в тетрактис: кварту, квинту, октаву и секунду.



В позднеантичном музыказнании числовые пропорции были важнейшим способом изучения интервалов. Переняв пифагорейские традиции, получившие всеобщее признание во всем древнем мире, музыкальные теоретики постоянно оперировали числовыми отношениями, которые были для них самым точным выражением сути интервала. Аристид Квинтилиан (III, 2) сооб-щает, что Пифагор рекомендовал своим соратникам изучать монохорд, так как «в музыке необходимо усвоить совершенство

<sup>42</sup> Среди античных теоретиков о геликоне первый упомянул Птолемей II, 2) см.: Ptolemaei ... Op. cit. — Р. 41—43; см также: Porphyrii ... Op. cit. 2. 157.

<sup>43</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit. — Р. 98—99

теоретически, более посредством числа, нежели при помощи слуха» (τὴν ἀχρότητα τὴν ἐν μουσικῇ νοητῷ μᾶλλον δι’ ἀριθμὸν ἢ αἰσθητῷ δι’ ακοῆς ἀναληπτέον) <sup>44</sup>. Следуя этому завету, Аристид Квинтилиан дает числовые выражения некоторых «постоянных» звуков тетрахордов совершенной системы, находящихся в октавном отношении (2 : 1):

|                         |   |      |
|-------------------------|---|------|
| просламбаноменос        | — | 9216 |
| меса                    | — | 4608 |
| иэта тетрахорда верхних | — | 2304 |

Гауденций (15) приводит числовые выражения других звуков, в том числе и одного «подвижного». Его числа находятся в отношениях тона (9 : 8) и лейммы (256/243):

|                             |   |               |
|-----------------------------|---|---------------|
| просламбаноменос            | — | 648 либо 2304 |
| гипата тетрахорда нижних    | — | 729 либо 2048 |
| паргипата тетрахорда нижних | — | 768 либо 1944 |

Эти данные показывают, что для теоретиков сами числа не играли никакой роли. Более низкие звуки могли выражаться меньшими числами, а более высокие — большими и наоборот. Важно было лишь, чтобы отношения между числами соответствовали интервальным пропорциям.

Все интервалы, отношения звуков которых могут быть определены числовыми пропорциями, назывались *φῆτά* (рациональные, познаваемые, способные быть выраженными). Но в теории упоминалась и другая группа интервалов, именовавшихся *ἄλογα* (иррациональные, непостижимые, неисчислимые, непонятные, невыразимые). По этому поводу Аристид Квинтилиан (I, 7) пишет: «Рациональные — [те интервалы], относительно которых можно говорить, что существует определенное отношение (я говорю „отношение“ [в смысле] связи между собой [элементов целого] посредством числа), а иррациональные — при которых между [элементами целого] не обнаруживается никакое отношение» (φῆτὰ μὲν ὁν καὶ λόγου ἔστιν εἰλεῖν ποιόν (λόγου δέ φημι τὴν πρός ἀλλῆλα κατ’ ἀριθμὸν σχέσιν), ἄλογα δὲ ὁν οὐδεὶς πρός ἄλληλα λόγος εὑρίσκεται) <sup>45</sup>.

Интересная деталь: все интервалы, описываемые в античных музыкально-теоретических трактатах, являются рациональными; о существовании же иррациональных интервалов упоминается только вскользь, но нигде не дается ясного и отчетливого их объяснения <sup>46</sup>. Даже текст Клеонида (5), второго из теоретиков

<sup>44</sup> Ibid.— P. 97.

<sup>45</sup> Aristidis Quintiliani ... Op. cit.— P. 11. Заключенная в скобки фраза является авторским пояснением использующегося здесь значения термина *λόγος*, имевшего очень широкую смысловую амплитуду.

<sup>46</sup> С. Михаелидис приписывает Аристоксену мысль о том, что иррациональные интервалы те, которые невозможно петь и узнавать слухом (см.: Michaelides S. Op. cit.— P. 290—291), но в сохранившихся сочинениях Аристоксена этого определения нет.

(наряду с Аристидом Квинтилианом), пытающегося хоть как-то прояснить суть иррациональных интервалов, почти никак не помогает при изучении этого вопроса: «Рациональные — [те интервалы], величину которых можно определить (ἀλογίδονται), например тон, полутон, дитон, тритон и аналогичные; иррациональные же — отличающиеся от них на некоторую большую или меньшую неисчислимую величину» (τὰ λαραλλάττοντα ταῦτα τὰ μεγέθη ἐπὶ τὸ μεῖζον ἢ ἐπὶ τὸ ἔλαττον ἀλόγῳ τινὶ μερέθει) <sup>47</sup>. Отталкиваясь от этого определения, к иррациональным интервалам следует отнести только «неправильные» интервалы, отличающиеся от «правильных» на какую-то мельчайшую долю, которая не может быть выражена конкретным числом по отношению к величине «правильного» интервала, то есть речь идет о их несоизмеримости. Во всяком случае, только так допустимо трактовать определение Клеонида <sup>48</sup>. Насколько же оно верно отражает сущность античных представлений об иррациональных интервалах — вопрос особый и непростой. Определения Клеонида и Аристида Квинтилиана отличаются друг от друга: если первый пишет о них как об отличающихся от рациональных на какую-то величину, то второй — как о соединении звуков, между которыми не существует числового отношения. Трудно сказать, дополняют ли оба определения друг друга (то есть находятся ли они в одной смысловой плоскости) и какое из них больше соответствует общепринятым в ту эпоху пониманию. Не исключено, что иррациональные интервалы были той теоретической категорией, о которой имелось довольно смутное представление. Возможно, именно этим обстоятельством вызвано существование неоднозначных или достаточно противоречивых их толкований. Во всяком случае, вопрос об иррациональных интервалах еще ждет своего полного исследования.

Пропорциональное выражение интервалов занимало одно из самых важных мест в музыказнании. Возможность обозначать интервалы числовыми отношениями была для античной науки свидетельством не только их точности, но и еще одним (среди многих) доказательством тесной связи микрокосмоса и макрокосмоса. Специфика деятельности античных ученых предполагала

<sup>47</sup> Cleonidis ... Op. cit.— P. 189.

<sup>48</sup> Дж. Соломон считает (см.: Solomon J. Cleonides: ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ. Critical Edition, Translation, and Commentary. PhD, dissertation.— University of North Carolina at Chapel Hill, 1980, машинопись.— P. 251), что иррациональным следует признать верхний интервал мягкой хроматики Аристоксена, которая у Клеонида (7) выражается последовательностью 1/3 т., 1/3 т., (1 т. 1/2 т. + 1/3 т.), то есть интервал в 11/6 тона или, как пишет Клеонид, «равный тону плюс полутон плюс треть [тона]» (τὸ ἴσον τόνῳ καὶ τῷ τρίτῳ) (Cleonidis ... Op. cit.— P. 190). Но этот интервал выражается числом, которое находится в определенных пропорциональных отношениях с величиной, характеризующей первые два интервала мягкой хроматики Аристоксена. В текстах же Клеонида и Аристида Квинтилиана, поясняющих иррациональные интервалы, пишется совершенно о другом.

работу не в одной какой-либо области знания, а стремление к познанию единой природы. Веря в то, что все явления бытия регулируются одними и теми же законами, они постоянно искали смысловые параллели в различных сферах мирового универсума. Аналогии между пропорциями интервалов и явлениями, не связанными с музыкой, наводили на мысль о том, что в числовых выражениях звуковых отношений проявляются всеобщие объективные законы природы. С глубокой древности постоянно осуществлялись поиски таких параллелей, и они становились показателями единства природы. Так, знаменитая «гармония сфер», одно из величайших и прекрасных созданий веры в единство вселенной, по античным представлениям «действовала» на основе музыкальных принципов<sup>49</sup>. «Гармония сфер» — это звучащий космос, живущий по законам музыкальной логики. В этом космосе расстояния между планетами, взаимоотношения их скоростей представляют собой «музыкальные пропорции», то есть те же отношения, в которых находятся музыкальные звуки, образующие интервалы. Эта идея, зародившись в глубокой древности, особенно ярко была представлена как творение демиурга Платоном (*Timaeus*, 34 с — 40 д) и, получив широчайшее распространение, достигла поздней античности. Она стала неотъемлемой частью научного миросозерцания.

Аристид Квинтилиан (*III*, 20), следя общеантичным представлениям, верит, что «всякое тело, передвигаясь с большой скоростью и образуя расходящиеся круги [воздуха] наподобие медленно расходящегося волнообразного движения, [получающегося] обычно при ударе камня о воду, создает звуки» (πᾶν ... σῶμα τάχει πολλῷ φερόμενον καθ' ὄμοιον καὶ ὑπείκοντος ἡρέμα κυματομένον τε υπὸ τῆς πληγῆς δίκην τῶν υπὸ φηφίδος ἐν ὅβσι κύκλων διαθεόντων ἥχον ποιόν ἀλοτελεῖν)<sup>50</sup>. А раз это так, то естественно, что небесные тела при своем движении должны производить звучание. Вслед за знаменитыми античными писателями (Платоном, Цицероном, Плутархом и др.)<sup>51</sup> Аристид Квинтилиан утверждает, что планеты «издают эти звучания согласно порядку, установленному в музыкальных звуках» (τούτοις δὴ τοὺς ἥχους προφέρεσθαι ... κατὰ τὴν ὑποχειμένην τοῖς φθόγγοι τάξιν)<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> Основная литература по музыкальным аспектам «гармонии сфер» указана в АММ.— С. 50, сн. 40.

<sup>50</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— Р. 119. В античной науке была весьма популярна точка зрения, согласно которой звук распространялся от своего источника кругами, наподобие тех, которые возникают в воде от брошенного в нее камня; см.: Nicomachi Enchiridion 3.— Р. 241; Diogenis Laertii De clarorum philosophorum vitis VII, 158 (по изд.: Diogenis Laertii De clarorum philosophorum vitis, dogmatibus et apophthegmatibus libri decem. Ex italicis codicibus nunc primum excussis recensuit C. Cobet.— Parisiis, 1850.— Р. 193); Boetii De institutione musica I, 14 (по изд.: Boetii De institutione arithmetica libri duo; De institutione musica libri quinque accedit geometria quae fertur Boetii, ed. Friedlein.— Leipzig, 1867).— Р. 200.

<sup>51</sup> Ciceronis Republica VI, 18; Theonis Smyrnaei ... Op. cit.— Р. 46, 113—119.

<sup>52</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— Р. 120.

С глубокой древности музыка «гармонии сфер» считалась недоступной для людей. Античная наука должна была объяснить противоречие между представлением ученых о звучащем космосе и реальными ощущениями, не подтверждающими этого. Одно из таких объяснений зафиксировал Аристотель (*De caelo* II, 9 290 в 25): звучание космоса существует с момента рождения человека, и наш слух, постоянно его воспринимая, привыкает к нему. Но звучание и тишина познаются благодаря контрасту, и со всеми людьми происходит то же самое, что и с кузнецами: находясь постоянно среди грохота, они не замечают его. Однако Аристид Квинтилиан (*III*, 20) излагает новую трактовку этого вопроса: «...недостойные [люди] абсолютно не способны услышать звучание вселенной, а добродетельные и обладающие подлинными знаниями щедро удостаиваются такой чести с помощью всемогущих [богов], хотя и редко»<sup>53</sup>. Это оригинальное толкование находится в русле нравственно-эстетического подхода к музыке, столь характерного для античной педагогики.

Аристид Квинтилиан не дает непосредственных сопоставлений планет с конкретными звуками совершенной системы, не сообщает расстояний между планетами или скоростей их движения, чтобы усердный читатель мог самостоятельно вычислить эти пропорциональные отношения и остановиться в восхищении перед великой и идеальной соразмерностью мироздания. Здесь задача теоретика была несколько иной: подвести учащегося лишь к общим принципам, на которых базируются музыкальные и вселенские конструкции, приобщить его к постоянным поискам аналогий в различных сферах мироздания и тем самым к подлинно научному (по античным представлениям) освоению фактов. Его вывод (*III*, 20) звучал совершенно безапелляционно: «В теле вселенной существует очевидная модель музыки» (ἔστιν οὖν καὶ τῷ τοῦ παντὸς σῶματι παράβολυμα μουσικῆς ἐναργές)<sup>54</sup>. Аристид Квинтилиан подтверждает такой вывод целой серией данных. Так, 12 частей круга зодиака соответствуют 12 целым тонам, находящимся в двухоктавной совершенной системе (*III*, 23). Сумма чисел тетрактиса ( $6 + 8 + 9 + 12 = 35$ ) соответствует числу дней, в течение которых формируется зародыш ребенка (*III*, 18). В свою очередь, 35, умноженное на «брачное число» 6, начинающее числовой ряд тетрактиса, дает 210 — количество дней, необходимых для внутриутробного созревания 7-месячного ребенка (*III*, 18) и т. д.

«Интервальная» концепция мироздания — результат общеученных представлений и следствие того большого значения, которое придавалось математическим выражениям интервалов. Авторитет пропорций был настолько велик, что нередко ради утверждения их силы и могущества постулировались непроверенные опытом факты.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Ibid.— Р. 119.

Так, в позднеантичной науке о музыке часто передавалась легенда о том, как Пифагор обнаружил числовые выражения интервалов. Например Гауденций (II) излагает ее так: «Рассказывают, что Пифагор нашел их <sup>55</sup> причину [следующим образом]. По слуху, проходя мимо кузницы, он заметил, что удары молотов по наковальне [создают] несозвучия и созвучия. Войдя [в кузницу], он сразу же стал выяснять причину отличия ударов и [ причину] созвучия. Он обнаруживает ее, увидев различие в весе молотов, и [ понял], что соотношения весов являются причиной различий величин [интервалов] и созвучий звуков. Он обнаруживает, что при звучании созвучия кварты в весах [молотов] имеется отношение эпитетра <sup>56</sup>. Он постигает, что квинта вызывается при ударе молотов, обладающих весом, [находящимся] в полуторном отношении <sup>57</sup>. При двойном соотношении веса <sup>58</sup> он замечает в звучаниях октаву. Отсюда, положив начало [изучению] соответствия созвучий числам, изобретатель обращается к другому способу. Натягивая две равные [по длине], одинаковые [по толщине] и выделанные тем же способом струны, он привешивает к одной вес в 3 части, а к другой — в 4 части и, ударяя каждую, обнаруживает упомянутое созвучие кварты. Опять-таки, натягивая [струны] с полуторным весом, он обнаруживает, что они звучат между собой в созвучии квинты. Когда же он прикрепил двойной вес, то обнаружил, что струны звучат в [созвучии] октавы. Создав тройное отношение, он наблюдает созвучие дуодесимы <sup>59</sup> и далее аналогично. Однако, не удовлетворившись только этим опытом, он испытывает другой метод. Натягивая струну на некую линейку и деля линейку на 12 частей, он ударяет вначале по всей [струне], а затем по половине, [состоящей] из 6 частей. Он обнаружил, что вся струна по отношению к половине [звучит] согласно созвучию октавы, которое и в начальных исследованиях достигалось двойным отношением. Затем, ударяя всю [струну] и три части всей [струны], он воспринимал созвучие кварты. Ударя же всю [струну] и две части всей [струны], он обнаруживает созвучие квинты и аналогично другие созвучия. Потом, испытав их многообразно по-другому, он обнаруживает, что в указанных числах существуют те же отношения созвучий» <sup>60</sup>.

Аналогичное, но более краткое описание этого рассказа дает Аристид Квинтилиан (III, 1) <sup>61</sup>.

Позднеантичные авторы не были первыми популяризаторами

<sup>55</sup> То есть созвучия.

<sup>56</sup> ἑλίτριτον — состоящее из целого и его третьей части, как 4 : 3, 8 : 6, 12 : 9 и т. д.

<sup>57</sup> τὸν ἡμιόβλιον — содержащее целое и половину целого, как 3 : 2, 6 : 4, 9 : 6 и т. д.

<sup>58</sup> ταῦς ... διπλασίας — то есть как 2 : 1, 4 : 2, 6 : 3 и т. д.

<sup>59</sup> τὸ διάλασσων ... καὶ διὰ πέντε, буквально — октава и квинта.

<sup>60</sup> Gaudentii ... Op. cit. — P. 340—341.

<sup>61</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit. — P. 94—95.

этой легенды. Судя по всему, она идет из далекой древности, так как среди сохранившихся музыкально-теоретических памятников впервые это предание излагается Никомахом <sup>62</sup>. Оно пережило античность и существовало в течение всего средневековья не только на Западе <sup>63</sup>, но и в поздней Византии <sup>64</sup>. Сочинения Гауденция и Аристида Квинтилиана были лишь небольшим, но очень важным звеном в этой многовековой традиции.

Легенда утверждает, что если к струнам подвесить грузы, которые будут находиться между собой в пропорциях созвучных интервалов, то звучания струн также будут соответствовать звукам тех же интервалов. Однако на самом деле это не так. В действительности звучания струн и грузы, привязанные к ним, находятся в иных отношениях. Если, например, требуется получить на одинаковых по размерам струнах звучание кварты (4 : 3) и квинты (3 : 2), то грузы должны быть в отношении 16 : 9 : 4. Иначе говоря, в таком случае высота звучания струн пропорциональна квадратному корню веса грузов, способствующих их натяжению. Глубокая вера во всемилене интервальных пропорций в их наиболее распространенной форме, выражавшейся отношениями длин струн, была механически перенесена и на другие случаи <sup>65</sup>. Следовательно, идея, справедливая при «геометрическом воплощении», оказалась неверной в сфере физической реальности.

Необходимо отметить, что уже Птолемей (I, 8) понял ошибку, лежавшую в основе «кузничной легенды», и когда он писал о звучании струн с подвешенными на них грузами, то хорошо знал, что «невозможно будет, чтобы отношения весов [грузов] соответствовали [отношениям], получаемым посредством их звучаний» <sup>66</sup>. Птолемей не дал точного ответа на вопрос о зависимости весов грузов и возникающих интервалов, но уже сам факт установления им ошибки весьма показателен <sup>67</sup>. Вместе с тем, ранневизантийские авторы, как мы видим, прошли мимо мненияalexандрийского ученого и продолжали передавать легенду в ее изначальном виде <sup>68</sup>.

<sup>62</sup> Nicomachi Enchiridion, 6. — P. 245—248.

<sup>63</sup> Средневековые латинские источники, пересказывающие эту легенду, указаны в изд.: Münpelhaus B. Op. cit. — S. 39—41.

<sup>64</sup> В трактатах, посвященных проблемам *musica theorica*.

<sup>65</sup> Другую трактовку этой легенды см. в изд.: Szabó A. *Anfänge der griechischen Mathematik*. — München; Wien. — 1969. — S. 149.

<sup>66</sup> Ptolemaei ... Op. cit. — P. 17.

<sup>67</sup> В новое время справедливостью содержания этой легенды интересовались Г. Галилей (см.: Wolf A. *A History of Science, Technology and Philosophy in the 16-th and 17-th Centuries*. — London, 1950. — P. 281—282) и М. Мерсенни (Mersenne M. *Harmonie universelle*. — Paris, 1636. — Vol. 3. — P. 25).

<sup>68</sup> Проведенное И. Ростедом исследование показало, что в древнегреческих источниках описание пифагорейского эксперимента претерпело существенное изменение. В начале описывали χαλκοῦ δέσκοι (médные диски) у пифагореца Гиппаса из Метапонта и σφραῖον δέσκοι (шары или диски) у Птолемея и Порфирия. У Никомаха σφραῖον превращаются в σφραῖα, которые затем становятся σάστρας.

Античное учение об интервалах наглядно показывает важнейших метода, применявшимся в музыказнании для изучения интервальных образований. Сводка основных точек зрения на эту проблему представлена в одном из параграфов (II, 72) трактата Бакхия: «Сам интервал является умопостигаемым или слышимым (*νοητόν ... ἡ ἀκοητόν*)? Умопостигаемым. Ведь если бы он был слышимым, то и простолюдин (*ὁ ἀδιώτης*), слушая авлетов, псалтов<sup>69</sup> или певцов, распознал бы, что такое интервал. Но, согласно [мнению] некоторых, он должен быть умопостигаемым и слышимым, ибо невозможно постичь неслышимое»<sup>70</sup>.

В начале отрывка зафиксирована древнейшая пифагорейская точка зрения, согласно которой интервал мог быть верно определен только посредством числовой пропорции. Этот, сугубо рациональный, метод был порожден недоверием к чувственно-слуховым критериям. Другое воззрение, впервые высказанное в античном музыказнании Аристоксеном, допускало два способа рассмотрения интервалов — рациональный и слуховой: «Научное знание воздвигается на двух [принципах] — на слухе и разуме» (*εἰς ... τὴν ἀκοὴν καὶ εἰς τὴν διάνοιαν*)<sup>71</sup>. Заключительное предложение приведенного параграфа Бакхия следует аристоксеновской традиции, примиряя обе методологии. Однако в других источниках «перевес» оказывается на стороне слухового анализа. Например, при пересказе «кузничной легенды» Гауденций (II) сообщает о том, что Пифагор обратил внимание на звучания, возникающие от ударов молотов, «ощущающая» (*αἰσθόμενον*)<sup>72</sup> их, то есть воспринимая слухом. Аналогичные наблюдения можно сделать не только при оценке звуковысотных явлений. Так, Аристид Квинтилиан (I, 13) пишет, что ритм в мелосе воспринимается слухом<sup>73</sup>, а «хронос протос» — это первая из ритмических единиц, воспринимаемая чувством<sup>74</sup>.

Следовательно, к закату античности музыказнание постоянно обращалось не только к рационально-логическому анализу, но и

(оба слова обозначают «молоты») (см.: Raasted. J. A Neglected Version of the Anecdote about Pythagoras's Hammers Experiment//Cahiers de l'Institut du Moyen-Age grec et latin. 31 a.— Copenhague, 1979.— P. 1—9). Таким образом, кузничная легенда могла появиться в результате неоправданного изменения *σφῆρον* на *σφῆραι* в одной из рукописей трактата Никомаха. Такое наблюдение не противоречит имевшемуся в античном мире стремлению к «физическому решению» интервальных отношений, что со всей очевидностью проявляется в опытах со струнами и грузами.

<sup>69</sup> *φαλτῶν*. В данном случае этот термин обозначает музыкантов, игравших на струнных инструментах. Как уже указывалось (гл. I), в Древнем мире глагол «спаллени» обозначал игру на струнном инструменте без пlectра. Например Афиней (IV, 183) сообщает, что Эпигон (известный музыкант VI в. до н. э.) «играл на струнах рукой без пlectра» (*κατὰ χεῖρα δίχα πλήκτρος ἔφαλλε*) — *Athenaei* ... Op. cit.— P. 310.

<sup>70</sup> *Bacchii* ... Op. cit.— P. 307.

<sup>71</sup> *Aristoxeni* ... Op. cit.— P. 42.

<sup>72</sup> *Gaudentii* ... Op. cit.— P. 340.

<sup>73</sup> *Aristidis Quintiliiani* ... Op. cit.— P. 31.

<sup>74</sup> *Ibid.*— P. 32.

«чувственно-слуховому». Исключительная приверженность к первому из этих методов навсегда осталась в прошлом. Если иногда авторы и продолжали утверждать превосходство *ratio* над *sensus*, то это было лишь данью многовековой традиции, но не более. Разве можно себе представить хотя бы еще во II веке, во времена Птолемея, ярого поборника рационализма и последовательного критика Аристоксена<sup>75</sup>, такое начало учебника музыки, которое предложил своим читателям Гауденций: «Необходимо, чтобы воспринимая [изложение] положений об этих [теоретических категориях]<sup>76</sup>, слух был подготовлен опытом, чтобы он точно слышал звуки и узнавал интервалы, созвучие и разнонозвучие; чтобы, добавив речь о звуках к восприятию [их] особенностей, он попытался бы усвоить совершенное знание и теперь разумом приумножил бы его. Тот же, который явился [сюда], не воспринимая звуки и не развив слух, тот пусть уйдет, закрыв дверь для слуха<sup>77</sup>. Ибо даже присутствуя, он будет глух<sup>78</sup>, так как заранее не познал то, о чем идет речь. Мы же, начиная, говорим о звучании, [обращаясь] к тем, кто основательно упражнялся на практике»<sup>79</sup>.

Учение об интервалах показывает еще одну характерную черту музыкально-теоретических воззрений. Для античности интервал не был цельным комплексом, создававшим из соединенных звуков какое-то новое качество. Теоретики всегда рассматривали любой интервал дискретно и постоянно помнили, что он — результат соединения звуков. Поэтому очень часто для классификации интервалов применялись те же критерии, что и для составляющих его звуков. Так, Аристид Квинтилиан пишет, что «в отношении звуков мы также говорим о симфониях и диафониях»<sup>80</sup>. Аналогичным образом и Гауденций (8) называет звуки гомофонными, симфонными, диафонными и парафонными<sup>81</sup>. Таким образом, музыказнание отождествляло свойство интервала со свойствами входящих в него звуков.

<sup>75</sup> *Ptolemaei* ... Op. cit.— P. 19—20. Правда, и он уже не мог полностью отказаться от слуховых критерии, например в вопросе оценки интервалов, превышающих октаву (*Ibid.*— P. 12—13).

<sup>76</sup> В предыдущем предложении говорится о фтонгах, интервалах, системах, тональностях, модуляциях и мелодиях «в связи со всеми родами гармонии» (*κατὰ λάτη τὰ γένη τῆς ἀρμονίας*).

<sup>77</sup> Гауденций здесь перефразирует стих, которым он открывает изложение текста трактата: *Ἄγιδως ξενετοῖσι, θύρας δ' ἐλέφεσθε βέβηλοι* («Для понимающих пою, заприте дверь, непосвященные»). По свидетельству издателей сочинения Гауденция, этот стих близок к фрагменту одного из так называемых «орфических гимнов» (см.: *Meibomius M. Nolae in Gaudentii Philosophi Introducionem harmpican*//*Meibomius M. Op. cit.*— Vol. I.— P. 30; *Jan C. Musici scriptores graeci*— P. 327).

<sup>78</sup> Буквально: «заткнет [себе] уши».

<sup>79</sup> *Gaudentii* ... Op. cit.— P. 327.

<sup>80</sup> *Aristidis Quintiliiani* ... Op. cit.— P. 11.

<sup>81</sup> *Gaudentii* ... Op. cit.— P. 337.

#### § 4. СИСТЕМЫ

Системные образования играли большую роль в музыказнании. Все источники считают, что понятие «система» включает в себя как минимум два звука. Бакхий (I, 5) квалифицирует систему как «то, что поется из многих либо двух звуков» (то ἐκ πλειόνων ἡ δύο φθόγγων μελωδούμενον)<sup>1</sup>. В одном параграфе (23) Аноним представляет систему как «организацию многих звуков, имеющую какое-то расположение в пространстве звучания» (σύνταξις πλειόνων φθόγγων ἐν τῷ τῆς φωνῆς τόπῳ φέσιν τινὰ ποιῶν ἔχουσα)<sup>2</sup>, а в другом (51) к этому определению он добавляет: «...либо соединение многих или одного интервала»<sup>3</sup>. Если следовать этим определениям, то наименьшая система, состоящая из двух звуков,— это интервал. Действительно, параграф о составных и несоставных интервалах Гауденций (4) заключает такими словами: «Те же самые [построения] называются системами, так как вообще система — это интервал, состоящий из многих или одного интервала» (τὰ δὲ αὐτὰ καὶ σύστημα λέγονται. ἀλλώς γὰρ σύστημα ἔστι τὸ ἐκ πλειόνων ἡ ἐνὸς διαστημάτων συγχείμενον διάστημα)<sup>4</sup>. Значит, любые звуковые образования, изучаемые теорией, рассматривались как особые системы, имеющие свои индивидуальные особенности. К ним следует отнести не только интервалы, но и рода (τὰ γένη), тональности (οἵ τόνοι) и совершенную систему (σύστημα τέλειον).

Род — системное образование, заключенное в рамки кварта, нормативный для античной художественной практики ладовый комплекс, посредством которого осуществлялось музыкальное освоение звукового пространства. Музыкальное мышление той эпохи было тетрахордным. Тетрахордность мышления означает, что ладовые связи между звуками осознавались только в квартовых границах, и для того чтобы понять взаимосвязь звуков, находящихся внутри тетрахорда и вне его, необходимо строить новые тетрахордные образования и таким образом уяснить смысловые контакты между звуками<sup>5</sup>. Следовательно, род мог быть только тетрахордным, так как он являлся практическим олицетворением античного лада и его теоретической парадигмой. Поэтому термин «род» можно с полным основанием переводить как «лад».

Тетрахордное образование представлялось звуковым пространством, заключенным в рамки кварта. Однако внутреннее его

<sup>1</sup> Bacchii ... Op. cit.— P. 292.

<sup>2</sup> Apolymi ... Op. cit.— P. 32.

<sup>3</sup> Ibid.— P. 104.

<sup>4</sup> Gaudentii ... Op. cit.— P. 331. Вполне возможно, что здесь вместо неоправданных двух повторений διάστημα должно было стоять другое слово: либо τὸ σύνθετον («соединение») как у Аристоксена (Aristoxeni ... Op. cit.— P. 21), либо τὰ συγχείμενον («создование») как у Клеонида (Cleonidis ... Op. cit.— P. 180).

<sup>5</sup> О тетрахордности музыкального мышления см.: АММ.— С. 38—44. и др.

содержание могло быть разнообразным, так как высотное положение звуков внутри тетрахорда постоянно варьировалось. Подобное варьирование было следствием эволюции музыкального мышления. Оно началось с моноладового периода, когда в практике использовался только род диатоники (снизу вверх: 1/2 т.-1т.-1 т.) На его смену пришел новый этап, в течение которого активно применялись вначале хроматические разновидности родов (приблизительно 1/2 т.-1/2 т.-1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> т.), а затем — энгармонические (также приблизительно: 1/4 т.-1/4 т.-2 т.)<sup>6</sup>. Следовательно, то, что в теории рассматривалось в качестве различных родовых наклонений, связанных с неодинаковыми высотными уровнями «внутренних» звуков тетрахорда, на самом деле являлось ладовыми формами художественной практики, предопределенными эволюцией античного музыкального мышления. Крайние звуки тетрахорда, всегда находившиеся на расстоянии чистой кварты, назывались «постоянными» (ἔστωτες), а внутренние, менявшие свое положение,— «подвижными» (κινούμενοι или φερόμενοι).

В античном музыказнании существовало два метода освещения рода. Один из них — звукорядный, когда ладовая система трактовалась как последовательность звуков, находящихся на определенной высоте и заключенных в конкретный ладовый объем. Такое понимание лада идет от отдельных элементов постепенно расширяющегося звукоряда к целому — последовательности, ограниченной ладовым объемом, который выражен крайними точками звукоряда. Однако если теория нового времени оперирует звуками абсолютной высоты, то античная указывала лишь на их относительную высоту. Поэтому фиксировались не названия звуков, а интервалы между ними. Вот образец подобной звукорядной трактовки лада: «Каждый из них<sup>7</sup> поется следующим образом: энгармония — вверх по диезису, диезису и несоставному дитону, а вниз — наоборот; хроматика — вверх по полутону, полутону и трехполутонию, а вниз — наоборот; диатоника — вверх по полутону, тону и тону, а вниз — наоборот»<sup>8</sup>. Другой пример аналогичного звукорядного описания рода дает Аноним (25): «Если [последовательность звуков] продвигается по интервалам (ἐν ... τοῖς διαστήμασιν εἰ ... προχόλποι) полутон, тон (и тон), то создается диатонический род мелодии, если же — по полутону, полутону и трехполутонию,— создается хроматический род мелодии, если же она изменяется по диезису, диезису и дитону, то получается энгармонический род»<sup>9</sup>.

Существовал и другой метод описания рода. Для всех без исключения теоретиков род — это «некоторое разделение тетра-

<sup>6</sup> Подробнее об этой эволюции см.: АММ.— С. 121—126, 146—183.

<sup>7</sup> То есть родов.

<sup>8</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 16.

<sup>9</sup> Аполипи ... Op. cit.— P. 82.

хорда» (λοιὰ τετραχόδοι διάφεσις)<sup>10</sup>. Другими словами, квартовый ладовый объем понимался как образование, по-разному разделенное, в зависимости от чего и появлялись различные роды — диатонический, хроматический и энгармонический, а также их наклонения (если бы новоевропейская теория шла по такому же пути, то мажорные и минорные организации могли бы быть представлены как различным способом разделенные октавы).

Обе указанные трактовки рода сосуществовали в одно и то же время. Более того, даже у одних и тех же авторов можно обнаружить как одно описание рода, так и другое.

В энгармоническом и хроматическом родах в нижней части тетрахорда образовывались два меньших интервала, а в верхней — один большой. Когда сумма двух нижних интервалов была меньше одного верхнего, система называлась «пиконной» (πικνόν — «сжатое»), при всех других вариантах отношений между двумя нижними интервалами и верхним она именовалась «апиконной» (ἀπικνόν — «несжатое»)<sup>11</sup>. В связи с этим, как уже указывалось<sup>12</sup>, самый низкий звук тетрахорда обозначался как «низкопиконный», вторая ступень — как «среднепиконный», третья — как «верхнепиконный», а самый верхний звук — как «непиконный».

Архаичная музыкальная практика давала образцы многочисленных разновидностей. Однако лишь очень немногие из них были зафиксированы учеными (Архитом<sup>13</sup>, Эратосфеном<sup>14</sup>, Дидимом<sup>15</sup>). Впоследствии все эти данные были собраны Птолемеем (II, 14 и др.), и таким образом сохранились до нашего времени.

Все эти родовые разновидности, за исключением так называемой «двухтоновой диатоники», постепенно выходили из употребления уже в эпоху древнегреческой классики. В позднеантичном музыказнании они фигурировали лишь благодаря традиции, которая уже не соответствовала художественному творчеству данного периода. Поэтому со временем им стали уделять значительное

<sup>10</sup> См.: Gaudentii ... Op. cit.— P. 331; Bacchii ... Op. cit.— P. 298; Aristidi Quintiliiani ... Op. cit.— P. 15.

<sup>11</sup> Подробнее об этом см.: Герцман Е. Принципы организации «пиконных» и «апиконных» структур; а также — АММ.— С. 95—108.

<sup>12</sup> См. § 2 наст. главы.

<sup>13</sup> Архит (ок. 500—360 г. до н. э.) — философ, математик, близкий к пифагорейской школе, политик и военачальник, дружил с Платоном. Сохранившиеся сведения о его научных взглядах и деятельности см.: Diels H. Kranz W. Die Fragmente der Vorsokratiker.— Zurich, Berlin.— 1922.— Bd. I.— S. 322—338.

<sup>14</sup> Эратосфен (ок. 282—202 гг. до н. э.) — разносторонний греческий ученый, филолог, грамматики, истории литературы, математики, астрономии. См. о нем: Powell J. Collectanea Alexandrina. — Oxford, 1925.— P. 58—68.

<sup>15</sup> Дидим (вторая половина I в. до н. э.) — ученый из Александрии, которому приписывается огромное количество работ (3500—4000), лексикограф и комментатор сочинений древних авторов. Сохранившиеся материалы по теории музыки, связанные с именем Дидима, изложены в «Гармониках» Птолемея и комментариях Порфирия: см.: Porphyrii ... Op. cit.— P. 3, 5, 28, 107

меньше внимания, чем прежде. Встречающиеся в позднеантичных источниках определения пикона становятся поверхностными и зачастую лишенными важных деталей. Например, такой основательный автор, как Аристид Квинтилиан (I, 6), пишет, что «пикон — это какое-то расположение трех звуков» (λοιὰ τριῶν φθούγων διάφεσις)<sup>16</sup>, даже не упоминая такого важного признака пикона, как разницу суммы двух нижних интервалов и величины верхнего. Аналогичное примитивное описание пикона имеется у Бакхия (I, 20): «Соединение двух наименьших интервалов в каждом роде» (τὸ ἐκ δύο διαστημάτων ἐλαχίστων συγχέμενον ἐν ἑκάστῳ γένει)<sup>17</sup>. Помимо того, что в этом параграфе опускается та же характерная черта пикона, что и у Аристида Квинтилиана, в нем допущена серьезная ошибка. Ведь пикон имеется не в «каждом роде», как пишет Бакхий, а только в энгармоническом и хроматическом, так как диатонический род апиконный. У Гауденция вообще отсутствует какое-либо определение пикона. Эти факты проливают свет на отношение теоретиков к феномену родов с мелкими акустическими делениями тона<sup>18</sup>.

Ослабевает интерес теоретиков и к конкретным формам родовых разновидностей. Вспомним, что еще во II веке, то есть за полтора столетия до образования Византийской империи, Птолемей посвящает много обстоятельных страниц подробному описанию акустических структур родов с дробными выражениями интервалов. Причем он регистрирует не только те комплексы, которые сам считает наилучшими, но и заимствованные из несохранившихся до нашего времени сочинений Архита, Эратосфена и Дидима. Несмотря на то, что во времена Птолемея художественная практика использования родов уже давно стала преданием, Александрийский ученый скрупулезно коллекционирует и систематизирует сведения о них. Однако в позднеантичном музыказнании даже такой «собирательский интерес» к родам пропадает. Самые подробные из сообщений по этому вопросу не идут далее указания на то, что существует один вид энгармонии, три вида хроматики и два вида диатоники<sup>19</sup>. Чаще всего в таких случаях описываются «роды Аристоксена». Правда, Аристид Квинтилиан мимоходом замечает, что есть и другие тетрахордные деления, употреблявшиеся «самыми древними» (οἱ λάγη λαλαῖται)<sup>20</sup>. Но такая ремарка не в состоянии дать читателям трактата ясное представление об интервальных конструкциях этих родов. Гауденций (5) вообще упоминает только три основных рода — диатонику, хроматику и энгармонию без каких-либо их

<sup>16</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 9.

<sup>17</sup> Bacchii ... Op. cit.— P. 298.

<sup>18</sup> Единственный источник этого периода, который более или менее точно передает суть пикона, — сочинение Анонима (56).

<sup>19</sup> См.: Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 17; Apollumi ... Op. cit.— P. 104—106.

<sup>20</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 18.

разновидностей. Начиная затем перечисление названий звуков совершенной системы, он предупреждает читателя, что речь будет вестись только о звуках системы, функционирующих исключительно в диатоническом роде, «так как из трех родов только этот обычно поется сейчас» (τοῦτο γέρ μόνον τὸν τριῶν γενῶν ἐλίαν ἔστι τὸν μελῳδόμενον)<sup>21</sup>.

Исчезновение родов из художественной практики не следует понимать как вообще исчезновение ладовых форм мышления. Вне лада, вне логически осознанной и исторически обусловленной системы взаимоотношений звуков музыкальное искусство невозможно. К сожалению, ладофункциональная эволюция, происходившая на рубеже нашей эры, остается пока неизученной. Необходимо отметить, что в данный период функциональная сторона музыкального материала науку вообще не интересовала. От функциональной теории «тесиса и дюнамиса», изложенной некогда Аристоксеном, в позднеантичных сочинениях почти ничего не сохранилось, если не считать упоминания о «гипатоподобных», «паргипатоподобных» и «лиханоподобных» звуках (обозначавших характерные функциональные свойства ступеней тетрахорда<sup>22</sup> у Аристида Квинтилиана (I, 6) и Бакхия (I, 43)<sup>23</sup> и мимолетного замечания Бакхия (II, 85) об «однородовых звуках» (οἱ ὁμογενεῖς φθόγγοι)<sup>24</sup>, то есть о звуках, выполняющих идентичные ладовые функции в различных тетрахордах. Более того, даже терминология функциональной теории «тесиса и дюнамиса» постепенно извращается. Так, сам Аристоксен применял обозначение «дюнамис» (δύναμις — функция) для определения ладовой сущности звука внутри тетрахорда<sup>25</sup>. Такое использование этого термина полностью соответствовало логике тетрахордно-ладового мышления. Но уже Клеонид (2), считающийся по общепринятым мнению его последователем (хотя и живший пятью столетиями позже), по-иному употребляет слово «дюнамис». «По высоте существует бесконечное число звуков, по дюнамису же [их] 18 в каждом роде» (φθόγγοι δέ εἰσι τῇ μὲν τάξει ἀλεῖοι τῇ δὲ δυνάμει καθ' ἔχαστον γένος δεκαοκτώ)<sup>26</sup>. Таким образом, Клеонид распространяет термин «дюнамис» на все звуки совершенной системы, что в корне противоречит тетрахордному пониманию лада. Гауденций (7) идет еще дальше, утверждая, что во всей «совершенной системе» присутствуют «дюнамисы числом 26» (δυνάμεις τὸν ἀριθμὸν σ' καὶ κ')<sup>27</sup>, то есть к основным 18 звукам совершенной системы он добавляет варианты одних и тех же ступеней в каждом роде. Все это не имеет ничего общего с функциональной трактовкой лада, так как аннули-

<sup>21</sup> Gaudentii ... Op. cit.— P. 331—332.

<sup>22</sup> См.: АММ.— С. 50—61 и др.

<sup>23</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 9—10; Bacchii ... Op. cit.— P. 302.

<sup>24</sup> Bacchii ... Op. cit.— P. 311.

<sup>25</sup> Aristoxeni ... Op. cit.— P. 5, 7, 24, 27, 42, 43, 45, 50, 80.

<sup>26</sup> Cleonidis ... Op. cit.— P. 181.

<sup>27</sup> Gaudentii ... Op. cit.— P. 336.

рует ладовый объем, вынося понятие функции за пределы принятых логических границ. С этой точки зрения показательна фраза Аристида Квинтилиана (I, 6): «В природе существует бесконечно много функций звуков (φθόγγου δὲ δύναμεις ἀλεῖοι μὲν εἰσι τῇ φύσει), допущено же вообще в каждом роде — 28»<sup>28</sup>. Следовательно, если Клеонид и Гауденций распространяют понятие функции на каждый звук совершенной системы, то Аристид Квинтилиан — на все существующие в природе звуки. Основатель же ладофункциональной античной теории Аристоксен признавал лишь три индивидуальные звуковые функции, распространяющиеся на три ступени каждого тетрахорда (IV ступень была ладово идентичной I ступени).

Итак, для теории было абсолютно безразлично, освещаются ли звуковысотные построения функционально или звукорядно. Все говорит о том, что распространение получил второй метод. Поэтому в теории не обнаруживаются существенные данные, на основании которых можно было бы попытаться реконструировать функциональный смысл ладотональных образований рассматриваемой эпохи.

Другим важным системным образованием, постоянно использовавшимся в музыказнании, была «совершенная система». Ее основой послужила система струн лиры. Совершенная система представляла собой теоретический звукоряд, на который проектировались все звуковысотные явления художественной практики. Только перенесенные в плоскость «совершенной системы» они могли быть осознаны теоретически<sup>29</sup>.

Благодаря позднеантичным и ранневизантийским источникам до нас дошла сольмизационная система, активно применявшаяся в этот период.

Для сольмизационных слогов были выбраны те гласные греческого алфавита, которые, согласно Аристиду Квинтилиану (II, 14), способны «к распевности из-за [своего] мелодического звучания» (πρός ἔκποσιν διὰ τῆς μελῳδικῆς φωνῆς)<sup>30</sup>: альфа (α), эпсилон (ε), эта (η) и омега (ω). Для удобства сольфеджирования к этим гласным добавлялся согласный звук «тау» (τ). Его соединение с гласными звуками объяснялось следующим образом: «Так как была необходимость и в соседстве согласного, чтобы получившееся звучание из-за [употребления] одних гласных не зияло<sup>31</sup>, ставится самая прекрасная из согласных — тау. Ибо

<sup>28</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 8.

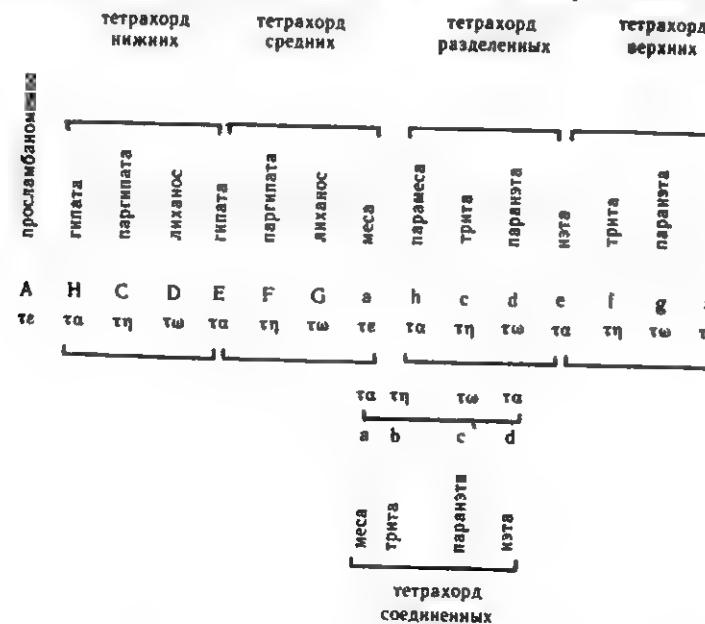
<sup>29</sup> Подробнее о «совершенной системе», ее терминологии и организации см.: АММ.— С. 29—39.

<sup>30</sup> ἡ ἔκποσις, буквально — растягивание, удлинение.

<sup>31</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 79.

<sup>32</sup> ὅλες μὴ διὰ μόνων τὸν φωνητὸν γενόμενος ὁ ἥχος κεχίνη. Здесь подразумевается известное в грамматике древнегреческого языка понятие о зиянии (hiatus), образующемся при последовательности двух гласных звуков (либо внутри слова, либо когда гласной завершается предшествующее слово и начинается последующее).

она выявляет грамматические члены<sup>33</sup> [и] только она звучит подобно струнным инструментам, и к тому же [ее] звучание наиболее плавное<sup>34</sup>. В результате соединения тау с указанными гласными образовалось четыре слога та, те, тη, тω, обозначающие соответствующие ступени в тетрахордах совершенной системы:



Эта схема наглядно показывает, что сольмизационная система, отражающая тетрахордные нормы ладотонального мышления, состояла из четырехэлементных образований. Причем первый и четвертый слоги каждого такого образования были одинаковы, так как показывали ладовую идентичность I и IV ступеней тетрахорда. Основной звук при соединенных тетрахордах выражался слогом та, а при разделенных — те<sup>35</sup>.

Более того, представленный в схеме четырехэлементный принцип классификации звукового пространства (то есть тетрахордный принцип) настолько закрепился в музыкоznании, что для других наук он стал своеобразным олицетворением музыкальной классификации. Например в алхимическом трактате VII века,

<sup>33</sup> τά ... προταχτικά τῶν ἄρθρων. Имеются в виду артикли греческого языка, начинающиеся с буквы «tau»: τῶν, τῆς, τῶν, τῷ, τῇ, τοῖς, ταῖς, τόν, τήν.

<sup>34</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit. — P. 79.

<sup>35</sup> Расхождения между Аристидом Квинтилианом и Анонимом (77) в описании сольмизационной системы сводятся только к единственному отличию: у последнего автора просламбаноменос поется на слоге тω (Αποποτι ... Op. cit. — P. 126), что явно противоречит логике организации всей системы.

уже упоминавшемся в первой главе книги, несколько параграфов посвящены такой классификации: «Так как существует 4 родовых музыкальных элемента — 1, 2, 3, 4, — то из них образуется 24 различных по виду элемента: центросы, исосы, плагиосы, катаросы, аэхосы (и паэрхосы)<sup>36</sup>. Иначе невозможно образовать... мелодии гимнов, религиозных [песнопений], откровений либо другой опоры святого знания, и как бы [мелодии], свободные от истечения, разрушения<sup>37</sup> либо других музыкальных недугов... Все играемое на авлосе либо кифаре состоит из 4-х элементов или из 3-х, или из 2-х, или из 1-го. И когда оно оказывается организованным из 3-х [элементов], то обязательного либо из 1-го, 2-го, 3-го, либо из 2-го, 4-го, 1-го, либо из 4-го, 1-го, 2-го. И если весь мелос состоит из двух составляющих, то либо из 1-го и 2-го, либо из 2-го и 3-го, либо из 3-го и 4-го, либо из 4-го и 1-го, либо из 1-го и 3-го, либо из 2-го и 4-го, либо из 1-го и 2-го. А если он состоит только из одного элемента, то соответственно либо из 1-го, либо из 2-го, либо из 3-го, либо из 4-го, иначе невозможно... Тот способ у музыкантов считается неприличным и недугом мелоса, если кто-то, начиная от первого элемента, сразу устремится к третьим или к [каким-нибудь] отдаленным и наоборот, либо от 2-го к 4 и наоборот, а среди этих — от катароса к центросу и наоборот, пренебрегая плагиосами и исосами, либо от первого [элемента] центроса; ко второму, либо третьему, либо четвертому [элементу] центроса; либо от исоса к исосу, либо от плагиоса к плагиосу, либо [от] аэхоса к аэхосу, либо к самому паэрхосу (...). Ведь из-за всех этих и подобных [явлений] происходит раздор и высшая степень упадка и при всех таких заблуждениях обнаруживаются разрушения и омертвения»<sup>38</sup>.

Научные представления о четырехэлементном принципе классификации как о важнейшем методе анализа музыкального материала могли быть обусловлены только тетрахордностью ладового

<sup>36</sup> κέντροι καὶ ἴσοι καὶ πλάγιοι, καθαροὶ καὶ ἄπλοι (καὶ παράπλοι). К сожалению, даже общее значение каждого из этих слов (кроме первого, остающегося полностью загадочным) ни о чем не говорит нашим современникам: равные, плагиальные (боковые), чистые, беззвучные, фальшивые, и тем более непонятен их смысл в этом контексте. О. Гомбози (Gombosi O. Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters//Acta Musicologica, XII.—1940.—P. 49—50), а вслед за ним и Э. Веллес (Wellesz E. Music in the Treatises of Greek Gnostics and Alchemists//Ambix.—Vol. 4, № 3/4.—1951.—P. 158), предположил, что это своеобразные наименования шести тетрахордов совершенной системы. Трудно сказать, насколько такое предположение оправдано.

<sup>37</sup> φθορᾶ. О. Гомбози видит здесь намек на «фторы» поздневизантийской теории музыки (см. статью О. Гомбози, указанную в предыдущей сноской.—P. 50). Однако, как можно заключить из дальнейшего изложения текста, этот термин применяется для определения некоторых «пропусков» в четырехэлементных сегментах или беспорядочного их изложения. Под термином же «фтора» поздневизантийские теоретики понимали нечто иное (см. ч. II., гл. III наст. изд.).

<sup>38</sup> Перевод по изд.: Berthelot M., Ruelle Ch.-E. Op. cit.— P. 434—435.

мышления. В том же ракурсе нужно рассматривать и сообщения о тональной организации.

Бакхий (I, 68) так поясняет суть тональности: «Одно более высокое или более низкое пение относительно другого, либо [когда один] инструмент настраивается на какой-то интервал более высоко или более низко, чем другой» (τὸ ἄδειν ἄτερον ἄτερον ὀξύτερον ἢ βαρύτερον, ἢ ὄργανον ὄργάνον ἡμόσθαι βαρύτερον ἢ ὀξύτερον φόρητον διαστήματι)<sup>39</sup>. Гауденций (3) трактует тональность как «некоторую высотность всей системы» (τὴν λόσην τάσιν ... τοῦ παντός συστήματος)<sup>40</sup>, не поясняя, какую именно систему он имеет в виду. Однако изучая «позиции тетрахордов», тщательно описываемые Бакхием (80—87)<sup>41</sup>, легко понять, что речь идет о тетрахордных системах. Иначе говоря, античная тональность — это высотный уровень звучания ладово-тетрахордной организации.

Таково было положение в практике искусства. Что же касается теоретического освещения тональностей, то каждая из них рассматривалась как отрезок совершенной системы. Особенности исторической эволюции совершенной системы способствовали тому, что они определялись октавными сегментами.

Бакхий (II, 77), представляя 7 древних тональностей, сообщает: «Существует 7 видов октавы. Первый — тот, [разделительный] тон которого первый сверху, как от гипаты [нижних до паранесы]; древними (ὑλὸ τὸν ἀρχαῖον) он назывался миксолидийским. Второй — тот, [разделительный тон] которого второй сверху, как от паргипаты [нижних до триты разделенных], он назывался лидийским. Третий — тот, [разделительный тон] которого третий [сверху], как от лиханоса [нижних до паранэты], он назывался фригийским. Четвертый — тот, [разделительный тон] которого четвертый [сверху], как от гипаты [средних до нэты], он назывался дорийским. Пятый — тот, [разделительный тон] которого пятый [сверху], как от паргипаты [средних] до триты [верхних], он назывался гиполидийским. Шестой — тот, [разделительный тон] которого шестой [сверху], как от лиханоса [средних] до паранэты [верхних], он назывался гипофригийским. Седьмой — тот, [разделительный тон] которого седьмой [сверху], как от месы до нэты [верхних], он назывался гиподорийским или общим, или локрийским»<sup>42</sup>. Аналогичные сообщения присутствуют в сочинениях Аристида Квинтилиана (I, 8)<sup>43</sup> и Гауденция (19)<sup>44</sup>.

<sup>39</sup> Bacchii ... Op. cit.— P. 306—307.

<sup>40</sup> Gaudentii ... Op. cit.— P. 330.

<sup>41</sup> Они приведены в АММ.— С. 62—67.

<sup>42</sup> Bacchii ... Op. cit.— P. 308—309.

<sup>43</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 14.

<sup>44</sup> Gaudentii ... Op. cit.— P. 346. Русский перевод этого параграфа приведен в АММ.— С. 72.

Из этого фрагмента становится ясно, что виды октавы рассматриваются исключительно с точки зрения положения разделительного тона (в совершенной системе — между просламбономеносом и гипатой [нижних], а также между месой и паранесой). Ведь именно благодаря имеющемуся разделительному тону звуки октавы однофункциональны. Если бы его не было, то ни о каких видах октавы не могло быть и речи. Напомним, что по античным представлениям не являются видами октавы те октавные интервалы, которые находятся между паргипатой [нижних] и паранэтой [соединенных], а также между лиханосом [нижних] и нэтой [соединенных]. Несмотря на то, что между этими звуками октавное расстояние, они не квалифицируются как виды октав, так как обрамляющие их звуки выполняют различные функции в своих тетрахордах: паргипата — «паргипатоподобна», а паранэта — «лиханоподобна», лиханос — «лиханоподобен», а нэта — «месоподобна». Такое внимание к внутритетрахордным функциям звуков — еще один аргумент в пользу активности тетрахордных норм мышления в позднеантичный период (во всяком случае — в теории).

Необходимо отметить, что приведенные позднеантичные описания древней доаристоксеновской тональной системы входят в противоречие с общепризнанными во всем древнем мире ассоциациями. Дело в том, что абсолютное большинство источников связывает дорийскую тональность или гармонию с низким звучанием, фригийскую — с некоторой срединной высотностью, а лидийскую — с высоким уровнем звучания<sup>45</sup>. Кроме того, тональные наименования с приставками «гипо-» (ὑλό — «под-») должны обозначать более низкие тональные плоскости, тогда как в указанных только что отрывках они связываются с высокими тональностями. Чем объяснить такое несоответствие? Является ли оно результатом каких-то изменений в музыкальной практике или в методах ее теоретического освещения? Сейчас трудно ответить на эти вопросы, так как при всех многолетних и многочисленных попытках раскрыть тайны древнего музыказнания и художественного творчества еще многое остается непонятным. К таким вопросам, трудно поддающимся толкованиям, принадлежит и сообщение о тональной системе, зафиксированной позднеантичными авторами<sup>46</sup>. Для сравнения укажу только на более раннее свидетельство

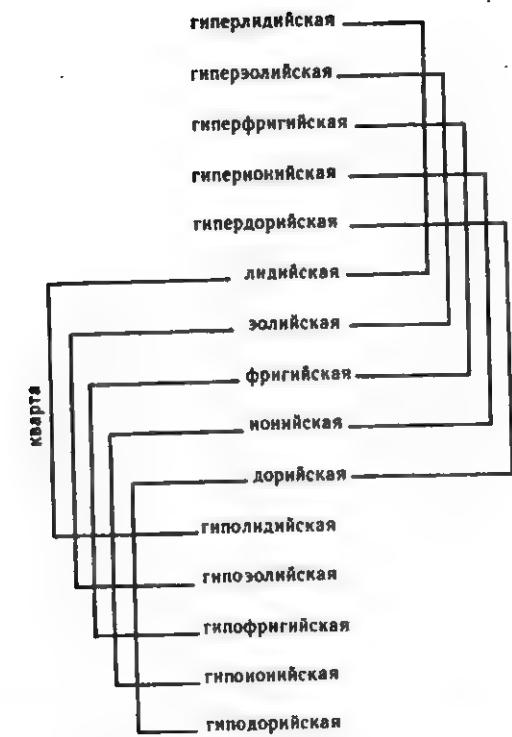
<sup>45</sup> Эти сообщения приведены в АММ.— С. 150—152.

<sup>46</sup> Ж. Шайе считает, что она результат изменения названий по так называемой «дюонамисионной» номенклатуре, пришедшей на смену «тесисной» (см.: Chailley J. *L'imbroglio des modes*.— Paris, 1960, *passim*). Однако многие его аргументы не подтверждаются материалами источников, кстати, как и мнение С. Михаелидиса, считающего, что порядок тональностей (τόνοι) прямо противоположен порядку одноименных гармоний (ἀρμονία). (см.: Michaelides S. Op. cit.— P. 337). Можно предполагать, что в рукописной традиции запись сверху вниз, соответствующая последовательности звуков снизу вверх, внесла путаницу, закрепившуюся при переписке отдельных источников. Но почему в других трактатах (см. далее) прямо противоположная последовательность тональностей?

тельство Птолемея (II, 10), в котором приводится перечень этих семи тональностей в другом порядке (сверху вниз): миксолидийская, лидийская, фригийская, гиполидийская, гипофригийская, гиподорийская<sup>47</sup>. Иначе говоря, у Птолемея последовательность тональностей прямо противоположна той, которую предлагают позднеантичные писатели. В чем заключается причина такой инверсии? Какими принципами она регулируется? Все эти вопросы еще требуют тщательного исследования.

Кроме древних тональностей позднеантичные теоретики описывали систему, запечатленную в источниках как «тональности Аристоксена», которая в действительности лишь была зафиксирована Аристоксеном (хотя в сохранившихся отрывках «Гармонических элементов» этого раздела нет). К периоду заката античности она также была достаточно древней. Аристид Квинтилиан (I, 10) сообщает: «Согласно Аристоксену, существует 13 тональностей, просламбоненоны которых охватываются октавой<sup>48</sup>. Но согласно более новым (τοὺς νεωτέρους) теоретикам, — [их] 15, просламбоненоны которых охватываются октавой и [еще] включают посредством разделения [интервал] тона» (ῶν οἱ μὲν προσλαμβανόμενοι περίεχονται τῷ διὰ λαοῦ καὶ τόνῳ τοῦ κατὰ διάζευξιν ἐφαλτόμενοι)<sup>49</sup>. Тональности, добавленные новыми теоретиками, — гиперэолийская и гиперлидийская. Вся же последовательность 15 тональностей, отстоящих друг от друга на полутона, следующая (написание сверху вниз соответствует такой же направленности высотных уровней тональностей, см. с. 101).

Аристид Квинтилиан (I, 10) объясняет причину, по которой были добавлены две самые высокие тональности, так: «Чтобы каждая [тональность] могла бы находиться внизу, в середине и высоко» (οὐλώς γ' ἀν ἔχαστος βαρύτητά τε ἔχοι καὶ μεσότητα καὶ διάτητα)<sup>50</sup>. Эти слова означают, что существует пять как бы основных тональностей — дорийская, ионийская, фригийская, эолийская и лидийская, находящихся в некоторой центральной области системы. Вверх и вниз на чистую кварту от каждой из них располагается «одноименная» тональность, обозначаемая названием основной, но с приставкой «гипо-» («под-») или «гипер-» («над-»). Мартиан Капелла, описавший эту же систему, также считал, что «существует 15 тональностей, но основных — 5» (tropi vero sunt quindecim, sed principales quinque)<sup>51</sup>. Касиодор подтверждает эту общепринятую точку зрения: «Это число устанавливается [в результате] тройного разделения, ибо каждая тональность имеет высокое, [среднее] и низкое [положение]; именуются же они по среднему [положению]; без него они не могут существовать, так как воспроизводятся попеременным



сопоставлением» (hic vero numerus quinarius trina divisione consistit omnis enim tonus habet summum et imum: haec autem dicuntur ad medium, et quoniam sine se esse non possunt quae alterna sibi vicissitudine referentur)<sup>52</sup>.

Такой принцип организации полностью соответствует тетрахордным нормам ладового мышления. Подобно тому, как современное мышление располагает «ту же самую» ладотональность на октавном расстоянии от исходной, так тетрахордное фиксирует «одноименные» тональности на квартовом удалении. Ведь крайние звуки тетрахорда не только одноименны, но и тождественны ладофункционально.

Кроме того, этот принцип со всей очевидностью показывает отсутствие теоретически закрепленной абсолютной высоты звука и тональности. Для современного музыканта каждая тональность имеет раз и навсегда установленную высоту с конкретным названием. Поэтому в профессиональной практике не возникает никаких особых трудностей при выявлении какой-либо одной тональности. В древности, когда в теории не фиксировалась абсолютная высота, одним из важнейших способов определения высоты тональностей, их классификации было сопоставление «рядом

<sup>47</sup> Ptolemaei ... Op. cit.— P. 62—64.

<sup>48</sup> О тональной системе Аристоксена см.: АММ.— С. 200—205.

<sup>49</sup> Aristidis Quintilianus ... Op. cit.— P. 20.

<sup>50</sup> Ibid.— P. 21.

<sup>51</sup> Martianus Capella ... Op. cit.— P. 351.

<sup>52</sup> Cassiodori Variae II, 40 // Monumenta Germaniae Historica. Auctores antiquissimi.— Berolini, 1894.— T. 12.— P. 70.

лежащих» тональностей либо находящихся на квартовом расстоянии. В художественной практике высотный уровень должен был зависеть от конкретных условий — от диапазона голоса или инструмента.

Аристид Квинтилиан так описывает метод определения высотного уровня тональности: «Итак, мы познакомились бы с тональностями [данной] песни и [ее] инструментальных разделов, если бы приставили к одному из просламбаноменосов самый низкий из их звуков и спели бы вниз от него. Если мы не смогли бы понижать [голос] далее, то это была бы дорийская [тональность], потому что первый слышимый звук определяется как просламбаноменос дорийской [тональности]. Но если [звук] услышан, то мы будем пытаться оценить, насколько он [выше] дорийского просламбаменоса, то есть [какое] он имеет превышение над самым низким по природе звуком. И тональность будет определяться для нас тем, насколько она превышает дорийский просламбаноменос и [насколько] самый низкий звук данного мелоса оценивается выше самого низкого по природе [звука]»<sup>53</sup>.

Прежде всего, не следует придавать слишком большое значение тому, что Аристид Квинтилиан говорит здесь о дорийской тональности как о самой низкой, а не гиподорийской. В приведенном отрывке он описывает только принцип установления самого низкого звука системы. Термин «дорийский» еще издавна связывался с самой низкой областью звучания, когда все звуковое пространство дифференцировалось лишь на три высотные области (нижнюю, верхнюю и среднюю). С течением времени, когда возникла необходимость в более детальном подразделении, появились новые термины с приставками «гипер» и «гипо». Однако при описании главнейших принципов классификации звукового пространства, безотносительно к каким-либо конкретным произведениям, голосам и инструментам, определение «дорийский» по традиции относилось к самой низкой сфере звучания. Такой подход сохранился до поздней античности. Так, Аристид Квинтилиан (I, 11) пишет, что «по разновидности (τὸ γένος) бывает три тональности — дорийская, фригийская, лидийская»<sup>54</sup>. Этому обычаю он следует и при описании метода определения тональности в процитированном выше отрывке.

Знакомство с ним приводит к заключению, что высотные уровни тональностей в практике действительно определялись в зависимости от регистра конкретного голоса или диапазона инструмента. Самый низкий звук в каждом отдельном случае рассматри-

<sup>53</sup> Aristidis Quintiliani ... Op. cit. — P. 21—22.

<sup>54</sup> Ibid. — P. 23. Здесь известный нам термин γένος используется не в значении «род», а в смысле «разряд», «класс», «вид», указывая на одну из разновидностей трех основных звуковысотных областей. К аналогичным высказываниям следует отнести и слова Бакхия (I, 46): «В каких трех тональностях поют певицы (οἵ οὖτε τρεῖς τρόποις ἀνοίκτες τίνας ἀδυούσι;) — В лидийской, фригийской, дорийской» (Bacchii ... Op. cit. — P. 303).

вался как просламбаноменос, независимо от его абсолютной высоты. Но существовал просламбаноменос «самый низкий по природе», т. е. самый низкий звук для данного голоса или инструмента, ассоциировавшийся с просламбаноменосом гиподорийской тональности. Интервал между этими просламбаноменосами и определял тональность. Нет ничего удивительного, что с точки зрения абсолютной высоты каждый раз это могла быть другая тональность, хотя и называлась она всегда одинаково.

Более того, по словам Аристида Квинтилиана, некоторые тональности исполнялись целиком, а некоторые — частично. Для современного понимания тональности такое утверждение звучит странно, но для древних музыкантов оно было естественным, ибо тональность толковалась как определенный отрезок совершенной системы, который, «начинаясь» среди низких или высоких звуков системы, не всегда мог «завершиться» из-за ограниченного диапазона человеческого голоса или инструмента. Об этом ясно и недвусмысленно также пишет Аристид Квинтилиан (I, 10): «Некоторые из них [то есть тональностей] поются целиком (διόλοι), а некоторые — нет. Дорийская [тональность] поется вся, потому что голос повинуется нам только до 12 тонов<sup>55</sup> и потому ее просламбаноменос находится посреди гиподорийской октавы. Среди остальных тональностей более низкие, чем дорийская, поются до звука, созвучного с этой верхней»<sup>56</sup>. Зависимость тональностей от диапазона различных инструментов подтверждает и текст Анонима (28): «Фригийская гармония самая популярная<sup>57</sup> в духовых инструментах... Гидравлические органы пользуются 6-ю тональностями: гиперлидийской, гиперионийской, лидийской, фригийской, гипофригийской. Кифароды настраивают (ἀρμόζονται) [свои инструменты] по 4 тональностям: гиперионийской, лидийской, гиполидийской, ионийской. Авлеты же — по семи: гиперэолийской, гиперионийской, гиперлидийской, лидийской, фригийской, ионийской, гипофригийской. Музыканты, сопровождающие танцы, пользуются такими [тональностями]: гипердорийской, лидийской, фригийской, дорийской, гиполидийской, гипофригийской, гиподорийской»<sup>58</sup>.

Говоря о системах, невозможно не затронуть вопрос о теоретическом освещении модуляции, так как по представлениям античных теоретиков она является изменением системы или переходом из одной системы в другую: «Модуляция — это изменение лежащее в основе [мелоса] системы и [изменение] характера звучания. Ибо если какой-то тип звучания соответствует каждой системе, то очевидно, что вид мелоса изменится вместе с гармонией» (μεταβολὴ δέ ἐστι ἀλλοίωσις τοῦ ὑπογειμένου συστήματος καὶ

<sup>55</sup> То есть в пределах двух октав.

<sup>56</sup> Aristidis Quintiliani ... Op. cit. — P. 23.

<sup>57</sup> ложнее, буквально — первенствует.

<sup>58</sup> Αποποτί ... Op. cit. — P. 86—88. Показательно, что здесь термины «гармония» и «тональность» используются как синонимы

τοῦ τῆς φωνῆς χαρακτῆρος · εἰ γὰρ ἔκστω συστήματι καὶ ποιός τις ἐπακούοντεi τῆς φωνῆς τύπος, δῆλον ὡς ἀμα ταῖς ἀρμονίαις καὶ τὸ τοῦ μέλους εἶδος ἀλλοιωθῆσεται<sup>59</sup>.

Среди позднеантичных теоретиков наибольшее количество разновидностей модуляций перечисляет Бакхий (50—58). Он считает, что существует 7 типов модулирования: по системе (συστήματι), по роду (γενικῇ), по тональности (χατὰ τρόπον), по этосу (χατὰ ἥθος), по ритму (χατὰ ψυθμόν), по движению ритма (χατὰ ψυθμοῦ ἀγωγήν)<sup>60</sup>, по установлению ритмопеи (χατὰ ψυθμολογίας θέσιν). Характеризуя модуляцию по роду, он пишет, что она происходит тогда, «когда [мелос] переходит из рода в род, например из энгармоники в хроматику или нечто подобное»<sup>61</sup>. Модуляция по этосу совершается тогда, «когда [мелос] становится из скромного роскошным либо из спокойного и задумчивого возбужденным»<sup>62</sup>, а по ритму — «когда [мелос] переходит из хорея в <дактиль> или какой-либо из остальных [ритмов]»<sup>63</sup>. Согласно Бакхию, модуляция по установлению ритмопеи происходит в тех случаях, «когда весь ритм движется посредством одностопной организации либо двухстопной» (ὅταν δῆλος ψυθμὸς χατὰ βάσιν ἢ χατὰ διλοβίαν βαίνηται)<sup>64</sup>. Пусть суть последнего определения не совсем удачно выражена, но смысл его ясен. Здесь подразумевается изменение стопы. Аналогичным образом сформулирована и модуляция по движению ритма — «когда ритм осуществляется от арсиса или тесиса» (ὅταν ψυθμὸς ἀλ' ἀρσεως ἢ θέσεως γένηται)<sup>65</sup> или, другими словами, когда ритмическое движение, начинавшееся прежде с арсиса, видоизменяется на последовательность, начинающуюся с тесиса и наоборот.

В этом разделе своей работы Бакхий ошибочно отождествляет модуляции по системе и по тональности. Несмотря на то, что оба эти типа модулирования он формулирует по-разному, суть их определений одна и та же. Модуляция по тональности — «когда [мелос] переходит из лидийской во фригийскую или в какую либо из остальных [тональностей]»<sup>66</sup>, а модуляция по системе — «когда мелодия, вводящая другую месу, перейдет из установленной системы в другую систему» (ὅταν ἐκ τοῦ ὑποχειμένου συστήματος εἰς ἔτερον σύστημα ἀναχωρήσῃ ἢ μελφδία ἔτεραν μέσην χαταχενάζουσα)<sup>67</sup>. Но совершенно очевидно, что перемена тональности — это изменение высотного уровня месы и остальных звуков. Следовательно, Бакхий неправильно толкует модуляцию по

<sup>59</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 22.

<sup>60</sup> О другом значении ἀγωγή ψυθμική см. раздел этой части, посвященный ритмике.

<sup>61</sup> Baccii ... Op. cit.— P. 304.

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Ibid.; δάκτυλον — вставка К. Яна.

<sup>64</sup> Ibid.— P. 305; ἡ βάσις, буквально — шаг, поступь.

<sup>65</sup> Ibid.; об арсисе и тесисе см. § 5 наст. главы.

<sup>66</sup> Ibid.— P. 304.

<sup>67</sup> Ibid.

системе, которая, по верной трактовке Клеонида, (13) происходит тогда, «когда осуществляется модуляция от соединения к разделению (ἐκ συναφῆς εἰς διάζευξιν) и наоборот»<sup>68</sup>, то есть когда система соединенных тетрахордов изменяется на систему разделенных тетрахордов.

Не всем типам модуляций теоретики уделяют одинаковое внимание. О некоторых они просто упоминают, как, например, о модуляциях по роду и по этосу. В этом нет ничего удивительного, так как к периоду поздней античности использование родов ушло уже в далекое прошлое, а проблемы этоса перестали интересовать ученых, занимающихся технологией музыкального искусства<sup>69</sup>. Теперь максимум внимания уделяется модуляциям по ритму и по тональности. Относительно последней разновидности модулирования в позднеантичных источниках можно выявить некоторые детали. Так, Аристид Квинтилиан (I, 11) пишет: «Различные модуляции в тональностях осуществляются на каждый из составных и несоставных интервалов, но более привлекательны [модуляции], получаемые от симфонных интервалов, тогда как остальные среди них — не очень [привлекательны]. Можно заметить, что формы и соединения модулируют на тон или полутон и вообще на любой четный либо нечетный интервал, восходящий либо нисходящий. При этом возникают [новые] взаимоотношения тетрахордов (χατὰ τετράχορδα χοινωνίαι): одни превышают другие на полутон, другие — на тон, третьи — на большие интервалы. Таким образом, получается, что месы более низкого [тетрахорда] становятся гипатами более высокого либо наоборот, и аналогично далее»<sup>70</sup>.

Приведенный фрагмент — важное свидетельство многообразия тональных модуляций, зафиксированных теорией, и еще одно существенное доказательство тетрахордных норм мышления, так как из текста следует, что именно тетрахорд был главным объектом модулирования. Здесь же указывается и один из способов модулирования на интервал кварты вверх и вниз — переосмысление месы нижнего тетрахорда на гипату верхнего и наоборот. Приведенный отрывок — один из немногих источников, хотя бы вскользь сообщающих о самих методах модулирования. Из позднеантичных материалов этому вопросу посвящено только несколько небольших параграфов трактата Бакхия (80—87)<sup>71</sup>.

К части музыкоznания нужно отметить, что оно уяснило функциональную суть модулирования. Аноним (65) пишет, что «модуляция — это решительное и полное перемещение чего-то подобного на неподобное место» (μεταβολὴ δέ ἐστιν ὅμοιος τινὸς εἰς ἀνόμοιον τόπον ἀλλοίωσις ἰσχυρὰ καὶ ἀθρόα)<sup>72</sup>. Почти в тех же

<sup>68</sup> Cleonidis ... Op. cit.— P. 205.

<sup>69</sup> Подробнее об этом см.: Герцман Е. Античное учение о мелосе. — С. 142—143.

<sup>70</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 22

<sup>71</sup> Они приведены и проанализированы в АММ.— С. 62—66.

<sup>72</sup> Апопупи ... Op. cit.— P. 114.

словах это определение повторяет и Бакхий (58). Отвечая на вопрос о том, что такое модуляция, он утверждает: «Изменение установленных систем либо перемещение чего-то подобного на неподобное место»<sup>73</sup>. Понятие «подобное» и «неподобное» издавна (а точнее — со времен Аристоксена) связывалось с выполнением звуками «подобных» или «неподобных» функций в различных тетрахордах. «Место» же всегда ассоциировалось с положением звуков и тетрахордов в совершенной системе (если речь шла о звуковысотных параметрах) либо с положением временной единицы в ритмической организации (при описании ритмических конструкций). Следовательно, фразу «перемещение чего-то подобного на неподобное место» нужно трактовать как перенесение системы, все элементы которой обладают определенными функциями, с одной позиции на другую. В результате такой перестановки происходит изменение организации самого пространства, упорядочивающегося согласно функциям элементов данной системы. Видимо, это функциональное понимание модуляций было введено в науку Аристоксеном, хотя в сохранившихся рукописях «Гармонических элементов» раздел о модуляциях отсутствует. Но последователь школы Аристоксена Клеонид (I) также дает определение сути модуляции как «перенесение чего-то подобного на неподобное место»<sup>74</sup>. Такая трактовка модуляции была принята и в ранневизантийский период.

### § 5. РИТМИКА

Основные научные положения о ритмике, подобно взглядам на мелос и метр, сформировались в прямой зависимости от синкетизма античного искусства<sup>1</sup>. С давних времен было отмечено, что ритм — характерная черта танца, музыки и речи. Поэтому вплоть до конца античности ритм рассматривался в трех своих художественных проявлениях — в танце, музыке и поэзии. Аристид Квинтилиан (I, 13) пишет: «Ритм сам по себе (χαθ' αὐτόν) [действует] в самостоятельном танце<sup>2</sup>, вместе со звучанием —

<sup>73</sup> Bacchii ... Op. cit.— P. 305.

<sup>74</sup> Cleonidis ... Op. cit.— P. 180. '

<sup>1</sup> Основные работы по теории античной ритмики: Westphal R. System des antiken Rhythmis.— Leipzig, 1865; Idem. Aristoxenos von Tarent. Melik und Rhythmis des klassischen Hellenentums.— Leipzig, 1883—1893.— Bd. 1, 2; Gevaert F. Op. cit.— Vol. I.— P. 1—240; Reinach Th. La musique grecque. Paris, 1926.— P. 72—116; Grande C. del. L'expression musicale dei poeti greci.— Napoli, 1932; Georgiades Th. Der griechische Rhythmus. Musik, Vers und Sprache.— Hamburg, 1949; Idem. Musik und Rhythmus bei der Griechen.— Hamburg, 1958; Martin E. Essai sur les rythmes de la chanson grecque antique.— Paris, 1953.

<sup>2</sup> ἐλί φιλῆς ὀρχήστρας — то есть в танце без музыкального сопровождения.

в сольных инструментальных фрагментах<sup>3</sup>, только со словом — в стихах<sup>4</sup>. Аналогичным образом, «ритм в речи подразделяется на слоги, в звучании — на отношения арсисов и тесисов, в движении — на фигуры танца<sup>5</sup> и их переходы, которые называются и моментами телодвижения»<sup>6</sup> (I, 13)<sup>7</sup>. Представляется, что возможно именно в ритме античные ученые видели то соединяющее звено, благодаря которому столь различные искусства могли составлять целостный художественный комплекс.

Позднеантичная теория музыки предлагает два определения ритма. По Бакхию (II, 93), ритм — это «измерение времени, осуществляющее посредством качественно определенного движения» (χρόνου καταμέτρησις μετά κινήσεως γινομένη ποιάς τίνος)<sup>8</sup>, а по Аристиду Квинтилиану «ритм — это система, [состоящая] из времен, созданных по какому-то порядку» (φυθμός ... ἐστι σύστημα ἐκ χρόνων κατά τίνα τάξιν συγκειμένων)<sup>9</sup>.

Первое определение характеризует не столько сам ритм, сколько метод его определения, хотя в нем акцентируется внимание на двух важнейших сторонах ритма — времени и движении. Второе определение, дополняя первое, указывает на системный характер «времен» и на их упорядоченность. Здесь ритм представлен в виде системы хроносов и их конкретного порядка. В основе дефиниции Аристида Квинтилиана лежит платоновское (Leges II, 665 A) понимание ритма: «Ритм — это термин, [связанный] с порядком движения» (τῇ δὲ τῆς κινήσεως τάξει φυθμός δυομα εἶη). Хорошо известно, что понятие τάξις («порядок») играло большую роль в древнегреческом мышлении, что было порождено важным значением, придававшемся организации и устройству любого построения не только в музыке. Согласно античным представлениям, красота каждого создания определялась соотношением и пропорциональностью частей целого, в чем и усматривался определенный порядок. Именно в нем проявлялась красота и жизнеспособность каждого творения. Древняя эстетика утверждала, что без порядка не может существовать ни гармония, ни симметрия, ни космос. Поэтому порядок должен был лежать в основе не только гармонических (звуковысотных) форм, но и такой важной художественной категории, как ритм. Ритм пред-

<sup>3</sup> ἐν κάλοις; термином «склон» обозначали (среди прочего) и часть предложения или периода. В специальных текстах он использовался для определения инструментального фрагмента, в противоположность поющейся части произведения. Так, например, Аноним (68) пишет, что «в песни иногда вставляются и инструментальные фрагменты» (ἐν τοῖς φόμποι ποτε μεταλλεῖ καὶ κάλοι — Απολυτι ... Op. cit.— P. 118).

<sup>4</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 31.

<sup>5</sup> τοῖς ... σχήματι. О термине σχήμα см.: Michaelides S. Op. cit.— P. 296; Rowell L. Aristoxenus on Rhythm//Journal of Music Theory.— 1979.— Vol. 23.— P. 68.

<sup>6</sup> σπεῖα, см.: Rowell L. Op. cit.— P. 77—78.

<sup>7</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 32.

<sup>8</sup> Bacchii ... Op. cit.— P. 313.

<sup>9</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 31.

ставлялся в виде особым образом упорядоченной системы хроносов, находящихся в постоянном движении.

Единицей отсчета в этой системе служила величина, получившая наименование «хронос протос» (χρόνος πρώτος — первое, начальное время). Аристид Квинтилиан (I, 14) так представляет ее: «Итак, хронос протос — это неделимое и мельчайшее [время], которое называется также точкой. Я называю [его] наименьшим, поскольку [оно наименьшее] для нас, [так как] оно является первым воспринимаемым ощущением. А точкой оно называется из-за того, что оно неделимо, подобно тому, как геометры назвали точкой то, что для них неделимо» (πρώτος μὲν οὖν ἐστι χρόνος ἄτομος καὶ ἐλάχιστος, δὲς καὶ σημεῖον καλεῖται. ἐλάχιστον δὲ καλῶ τὸν ὡς πρὸς ἡμᾶς, δὲς ἐστι πρώτος καταληπτὸς αἰσθήσει. σημεῖον δὲ καλεῖται διὰ τὸ ἀμερῆς εἶναι, καθὸ καὶ οἱ γεωμέτραι τὸ παρὰ σφίσιν ἀμερὲς σημεῖον προστηρύχευσαν)<sup>10</sup>.

Следовательно, хронос протос — условная величина, служащая основной временной единицей для измерения процесса музыкального движения и являющаяся наименьшей временной длительностью, из которой образуются любые музыкально-ритмические последовательности. Эта функция хроноса протоса запечатлена в следующих словах Аристида Квинтилиана (I, 14): «В речи [хронос протос] рассматривается относительно слога, в звучании — относительно [отдельного] звука или одного-единственного интервала, при движении тела — относительно одной-единственной фигуры. Он именуется „первым“ как [регистрирующий] движение каждого из поющихся [звуков] и как [отмечающий] соединение остальных звуков»<sup>11</sup>. Другими словами, хронос протос ассоциировался с мельчайшими временными единицами, «моментами» движения речи, танца и музыки. Слог в речи, отдельная фигура в танце, звук или интервал в музыке<sup>12</sup> протекали в наименьшем времени, служившем в каждом отдельном случае своим хроносом протосом. Значит, хронос протос — относительная величина, которая зависела не только от специфики каждого из искусств, составлявших некогда синкретическое единство, но и от характера каждого отдельного произведения. Художественная задача любого музыкального произведения обусловливала и величину его хроноса протоса. А она, в свою очередь, оказывала решающее влияние на особенности движения музыкального материала.

Наряду с хроносом протосом существовало понятие «хронос кенос» (χρόνος κενός, буквально — пустое время), обозначавшее паузу. Как можно судить по словам Аристида Квинтилиана

<sup>10</sup> Ibid.— P. 32.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Интересно, что в приведенных словах Аристида Квинтилиана звук и интервал с точки зрения времени тождественны. Это косвенно подтверждает активную практику гармонического использования интервалов.

(I, 18), хронос кенос был родовым названием и имел две разновидности, представляющие две конкретные паузы: «леймма» — наименьшая пауза — и «простесис» (πρόστεσις, буквально — добавление) — леймма, увеличенная вдвое: «Итак, пустое [время] — это время без звука, заполняющего ритм<sup>13</sup>; леймма же — наименьшее пустое время в ритме, а простесис — большее пустое время, удвоение наименьшего» (λεῖμμα δὲ ἐν ὄντι μῷ χρόνος κενὸς ἐλάχιστος. πρόστεσις δὲς χρόνος κενὸς παρὸς ἐλάχιστον διπλάσιον)<sup>14</sup>. Приведенная цитата — единственное свидетельство о леймме и простесисе. Однако в ней не указано, в какой зависимости находились между собой хронос протос и наименьшее выражение хроноса кеноса — леймма. Но если учесть, что античные теоретики рассматривали ритм как систему, то станет совершенно очевидно, что хронос протос и леймма должны были быть идентичны по величине, так как в противном случае нарушался бы единый принцип ритмической организации музыкального материала. Временная единица, служившая точкой отсчета, должна была быть общей как для звучащего движения, так и для пауз, возникающих в процессе его развития.

Хронос протос рассматривался как простая (ἀσύνθετος) величина. В противоположность ему существовали разновидности составного (σύνθετος) хроноса. О них также пишет Аристид Квинтилиан (I, 14): «Составной хронос тот, который можно разделить. Среди них один представляет [собой] удвоение [хроноса] протоса, другой — утроение, третий — четвервение»<sup>15</sup>. Такое понимание составных единиц было известно в античном музыкоznании еще со времен Аристоксена<sup>16</sup>. Значит, все длительности более продолжительные, чем хронос протос, были кратны его величине и состояли из нее. Такие длительности Аристид Квинтилиан называет «ритмичными» (ἔργονθμοι).

Но была зарегистрирована и другая категория длительностей, носивших наименование «неритмичных» (ἀρρενθμοι): «Ритмичные — те, которые сохраняют порядок в каком-то отношении между собой (οἱ ἐν τινὶ λόγῳ πρὸς ἀλλήλοις σύζυγοι τάξιν), например [находящиеся] в двойном, полуторном и им подобных [отношениях]... неритмичные — полностью неупорядоченные и связанные [между собой] несопоставимо» (οἱ παντελῶς ἀτάκτοι

<sup>13</sup> ἀνεν φθόγγον πρὸς ἀναλίθρωτον τοῦ φυγμοῦ, буквально — без звука относительно заполнения ритма. Этими словами автор поясняет читателю, что паузу можно представить как пропуск звука в «заполненном ритме», то есть как незаполненное место в звучащем процессе движения.

<sup>14</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 38—39.

<sup>15</sup> Ibid.— P. 32.

<sup>16</sup> «Пусть среди хроносов первым будет назван тот, который невозможно разделить никакой из ритмических субстанций; двойной — тот, который измеряется им дважды, тройной — трижды, четверной — четырежды. И аналогичным образом называются и остальные величины». — Aristoxeni Elementa rhythmica 10, ed. H. Feussner (Feussner H. Grundzüge der Rhythmis ein Bruchstück. in berichtigter Urschrift mit deutscher Übersetzung.— Напау, 1840.— S. 8—9).

καὶ ἀλόγως συνειδόμενοι) <sup>17</sup>. Не вызывает сомнений, что появление в теории музыки «неритмичных» длительностей вызвано двумя причинами: разнообразием ритмических единиц, встречавшихся в музыкальной практике, и неспособностью науки о музыке осуществить их систематизацию.

Действительно, как показывают приведенные источники, музыказнание смогло систематизировать только те длительности, которые были кратными величине хроноса протоса. Здесь была установлена ясная для всех взаимосвязь величин между собой. Но живое художественное творчество, оперирующее многообразными ритмическими отношениями, давало образцы не только таких длительностей, но и других, не укладывающихся в такую примитивную систему. Существуют свидетельства, подтверждающие наличие даже целых музыкальных произведений, которые с точки зрения принятых теоретических положений не могли быть объяснены. Так, например, Аноним (95) пишет: «„Разлившимися“ называют [те] песни и мелосы, [которые] несопротивляемы по хроносу и поэтому поются беспорядочно. Время в них не может измеряться само по себе, оно измеряется образующимися в нем [длительностями]» (κεχυμέναι φύαι καὶ μέλη λέγεται τὰ κατὰ χρόνον ἀσύμμετρα καὶ χρήμην κατὰ τοῦτον μελφούμενα. ὁ χρόνος ἐαυτόν οὐ δύναται μετρῆσαι, τοῖς οὖν ἐν αὐτῷ γινομένοις μετρεῖται) <sup>18</sup>. Причастие κεχυμένα («разлившиеся») произошло от глагола χέομαι («лью, теку, струюсь»). Таким определением мог обозначаться музыкальный материал без точно «вымеренных» длительностей. Теория музыки не могла не зарегистрировать их. Но необходимо было не только их «признание», но и объяснение. Причем задача состояла в том, чтобы определить их зависимость между собой и с другой группой кратных длительностей. Как показывают источники, музыказнание так и не справилось с этой задачей, и тогда появилась категория «неритмичных» длительностей. Само их название говорит о беспомощности теории в этом вопросе. Они не были поняты теоретиками и поэтому не оставалось ничего другого, как трактовать их «несоизмеримыми».

Такое заключение подтверждает анализ и другой группы длительностей, названных «ритмоподобными» (ρυθμοειδεῖς). Согласно Аристиду Квинтилиану (I, 14), «ритмоподобные» длительности занимают как бы срединное положение между «ритмичными» и «неритмичными»: «Отчасти они принимают порядок ритмичных, а отчасти — запутанность неритмичных» (πῇ μὲν τῇ τάξεως τῶν ἐργάθων, πῇ δὲ τῇ ταραχῆς τῶν ἀρρύθμων μετελληφότες) <sup>19</sup>. Это еще одно свидетельство беспомощности музыказнания в осознании норм ритмики.

<sup>17</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 33.

<sup>18</sup> Anonymi ... Op. cit.— P. 95.

<sup>19</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 33.

Более крупной ритмической организацией по представлениям теоретиков была стопа. Аристид Квинтилиан (I, 14) даже склонен определять ее как разновидность хроноса, составленного из многих элементов (οἱ πολλαλοῖ). Он пишет: «Стопа — часть всякого ритма, посредством которой мы постигаем все (ἐστὶ μέρος τοῦ παντός ρυθμοῦ δι’ οὐ τὸν διὸν καταλαμβάνομεν). Она имеет две части — арсис и тесис» <sup>20</sup>. Значит, стопа — соединение сильной доли движения (тесиса) и слабой (арсиса). Напомню, что арсис представлялся как поднятие ноги, а тесис — как ее опускание. У Бакхия (II, 98) это изложено так: «Что такое арсис? Всякий раз, как нога приподнята, когда мы намереваемся податься вперед. А тесис? Когда нога поставлена» <sup>21</sup>. Именно стопа служила важнейшим смысловым образованием, посредством которого осознавался ритмический процесс. Ведь стопа формировала мельчайшую смысловую единицу метроритма, предполагающую наличие ударной и безударной долей. Это качество делало ее своеобразным показателем характерных особенностей временного развития музыкального материала.

Аристид Квинтилиан (I, 14) дает разветвленную систему классификации стоп: «по величине», «по роду», «по соединению», «по рациональности или иррациональности», «по разделению», «по форме» и «по противопоставлению».

По величине (κατὰ μέγεθος) стопа может быть двойной (δίσημος), тройной (τρισημος) четверной (τετρασημος) и т. д., то есть состоящей из двух, трех, четырех и более хроносов протосов.

Различие стоп по роду (κατὰ γένος) связано с отношением длительностей арсиса и тесиса, которые находятся в различных пропорциях и могут быть равными, полуторными и двойными. При наличии равного отношения между арсисом и тесисом род называется дактилическим, при двойном — ямбическим, а при полуторном — пеаническим. По словам Аристида Квинтилиана, некоторые теоретики добавляют и четвертый род, где отношения арсиса и тесиса составляют эпитетр (4 : 3). Как мы увидим в дальнейшем, теория музыки зафиксировала и так называемые смешанные роды.

Отличие стоп «по составу» (συνθέσει) дифференцировало их на составные и несоставные. Несоставные использовали только один род стопы, а составные — несколько. Причем последние, в свою очередь, подразделялись на два класса — «по соединению» (κατὰ τυγχάναν) и «по чередованию» (κατὰ περιόδου). Для первых было характерно сочетание двух простых и несхожих стоп, а для вторых — многих таких конструкций.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Bacchii ... Op. cit.— P. 314 В свое время Аристоксен (Elementa rhythmitica.— P. 16) предпочитал вместо арсиса и тесиса пользоваться оборотами ὁ ἀνώ χρόνος и ὁ κάτω χρόνος, которые можно перевести как «безударное время» и «ударное время» (буквально — «время вверх» и «время вниз»).

Стопы, в которых арсис и тесис находились в ясных и понятных отношениях, именовались «рациональными», а все другие «иррациональными». Аристид Квинтилиан (I, 14) пишет, что последние так называются «не потому, что не имеют пропорции, а потому, что не удовлетворяют как следует ни одной из ранее указанных пропорций» (οὐχὶ τῷ μῆδεν ἀλύον ἔχειν ἀλλὰ τῷ μῆδεν τῶν προκειμένων λόγων οἰκείως ἔχειν)<sup>22</sup>. В этом также следует видеть свидетельство неспособности теории музыки привести в единую смысловую систему все ритмические образования, применявшиеся в творчестве.

Отличие стоп «по разделению» (χατὰ διαίρεσιν) определяется как тот случай, «когда из разнообразно расчлененных составных [стоп] возникают многочисленные простые» (ὅτε ποικίλως δια-ρουμένων τῶν πυνθέτων ποικίλους τοὺς ἀπλούς γίνεσθαι συμβαίνει)<sup>23</sup>.

Что же касается отличия между стопами «по форме» (χατὰ σχήμα), то Аристид Квинтилиан упоминает о нем только мимоходом, не поясняя деталей: «То, что возникает из разделения» (τὸ ἐκ τῆς διαιρέσεως ἀποτελούμενον)<sup>24</sup>. В сохранившихся фрагментах Аристоксена по ритмике это отличие представлено в следующих словах: «По форме [стопы] отличаются между собой, когда одни и те же части той же величины [сформированы] не одинаковым образом» (σχήματι δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὥσαντως (σχηματισθ) ἦ)<sup>25</sup>.

Отличие «по противопоставлению» (χατὰ ἀντίθεσιν) Аристид Квинтилиан описывает как случай, «когда из двух полученных стоп одна имела бы ведущим [то есть начальным] большой хронос и последующим — меньший, а другая — наоборот»<sup>26</sup>.

В § 15 и 16 первой книги своего трактата Аристид Квинтилиан приводит многочисленные ритмические образования<sup>27</sup>.

Феномен темпа (ἀγωγὴ φύσική, буквально — ритмическое ведение) Аристид Квинтилиан (I, 19) также относит к ритмике.

<sup>22</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 34.

<sup>23</sup> Ibid.— P. 23.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Aristoxeni Elementa rhythmica 28. ed. R. Westphal (Westphal R. Aristoxenos von Tarent. — Bd. 2.— S. 83). Все издатели дают заключительный оборот этого предложения по-разному: Х. Феуснер (Feussner H. Op. cit.— P. 24) — μὴ ὥσαντως ἡ τεταγμένα; а П. Маркварт (Marquard P. Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus. Griechisch und deutsch mit kritischem und exegetischem Kommentar und einem Anhange, die rhythmischen Fragmente des Aristoxenus enthaltend.— Berlin, 1868.— S. 415) — μὴ ὥσαντως ἡ διηρημένα. Я следую варианту Р. Вестфала.

Объясняя этот параграф Аристоксена, Л. Роузелл приводит в качестве примера различие между «простым спондеем» — длинный слог на тесис и длинный на арсис — и «большим анапестом» — длинный на тесис и два кратких на арсис (см.: Rawell L. Op. cit.— P. 79).

<sup>26</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 33.

<sup>27</sup> Схемы длинных и коротких слогов этих структур даны в изд.: Aristides Quintilianus. On Music. In Three Books. Translation, with Introduction, Commentary, and Annotations by Th. Mathiesen.— P. 97—101.

Вопрос о темпе он обсуждает в параграфе, завершающем изложение основ ритмики. Его определение темпа базируется на двух факторах: неизменности пропорции между арсисом и тесисом и изменении продолжительности временных единиц. Любая скорость движения музыкального материала, по его мнению, связана с уменьшением или увеличением каждой длительности (или «величины хроносов»), но при обязательном сохранении исходного пропорционального отношения между арсисом и тесисом: «Темп — это быстрота и медленность [движения] хроносов; например, когда при сохраняемых отношениях тесисов к арсисам, мы по-разному издаем величины каждого хроноса» (ἀγωγὴ δέ ἐστι φύσικὴ χρόνων τόχος ἡ φραδυτής, οἷον ὅταν λόγων σφεμένων ἐντὸς αἱ θέσεις ποιούνται πρὸς τὰς ὀρθεῖς διαφόρως ἐκάστου χρόνου τὰ μεγέθη προφερόμενα)<sup>28</sup>. Такое определение темпа следует отнести к наиболее проницательным теоретическим дефинициям позднеантичного музыкоznания (насколько можно судить по источникам, это первое и единственное сохранившееся определение темпа). Здесь соединены те два параметра, которые действительно регулируют скорость движения музыкального материала.

Отнесение темпа к ритмике привело к тому, что понятие ритмической модуляции (μεταβολὴ φύσική) трактовалось как «изменение ритмов или темпов» (φύσιῶν ἀλλοίωσις ἡ ἀγωγῆς)<sup>29</sup>. Аристид Квинтилиан пишет, что существует 12 типов ритмической модуляции и первой среди них указывает модуляцию «по темпу». Однако он перечисляет не 12, а только 8 разновидностей. Кроме уже упомянутой модуляции, он приводит следующие изменения пропорции стопы: переход от простой стопы к сложной, от рациональной к иррациональной либо от одной иррациональной к другой иррациональной, но основанной на ином типе стопы, от системы стоп «по противопоставлению» к какой-либо другой и, наконец, от одной смешанной стопы к другой смешанной. Не представляет особого труда дополнить этот перечень еще четырьмя разновидностями ритмических модуляций, которые отсутствуют у Аристида Квинтилиана: переход от одной простой стопы к другой простой, от простой к составной, от одной составной к другой составной и от составной к смешанной. Другими словами, все 12 типов ритмических модуляций представляют собой смены стоп.

Венчает концепцию о ритме учение о ритмопее (φύσιοποιία) — о ритмической композиции. Ритмопея характеризуется как «созидающая способность ритма» (δύναμις ποιητικὴ φύσιος)<sup>30</sup>, то есть как способность создания ритма. Ритмопея располагала

<sup>28</sup> Aristidis Quintiliiani ... Op. cit.— P. 39.

<sup>29</sup> Ibid.— P. 40.

<sup>30</sup> Ibid.— P. 40. Вспомним, что это определение аналогично тому, которое давалось мелопеем («творческая способность [к созданию] мелоса» — см. об этом: Герцман Е. Античное учение о мелосе.— С. 143).

теми же категориями, которые были основополагающими и для мелопеи: «выбор», посредством которого определяется тип ритма, требуемый в каждом данном случае; «использование», связанное с соответствующей организацией взаимоотношений между арсисом и тесисом; «смешение» — способ соединения различных ритмических образований.

Весь приведенный материал говорит о том, что ритмика в теоретическом музыкоznании была построена по тому же образцу, что и гармоника. В обеих музыкально-теоретических дисциплинах изложение возводилось от простого к сложному, от наиболее элементарных понятий к многосоставным. Если в самом начале учения о гармонике исследовалась природа музыкального звука, то в ритмике это место занимало изучение такой же мельчайшей смысловой единицы, как хронос протос. Если в гармонике взаимоотношение двух звуков создавало интервал, то в ритмике пропорциональные связи двух хроносов приводили к образованию простейшей стопы. Три мелодических рода в гармонике (диатонический, хроматический, энгармонический) аналогичны трем ритмическим родам — дактилическому, ямбическому и пеаническому. Более того, в одной и другой дисциплинах описывались «смешанные» рода. И, как уже указывалось, все здание гармоники завершалось положением о мелопее, а ритмики — о ритмопее. Таким образом, наука о звуковысотных и метроритмических аспектах музыки строилась по единому принципу.

## § 6. НОТАЦИЯ

Среди исследователей нет единодушия относительно времени возникновения древнегреческой нотации<sup>1</sup>. Существующие расхождения во мнениях по этой проблеме составляют в среднем три столетия (V — III вв. до н. э.). Но все согласны с тем, что в III веке до н. э. эта нотация уже существовала<sup>2</sup>.

В ранневизантийских источниках она именуется уже не «парасемантикой», как во времена Аристоксена. Гауденций (20) пишет, что для указания звуков «древние пользовались наименованиями и буквами, так называемыми музыкальными знаками для нотации» (*ἔχοντα δὲ οἱ λαλαῖοι ὄνοματι λρὸς τὴν σημαῖαν ... καὶ γράμματι τοῖς καλογρέναις σημείοις μορφοῖς*)<sup>3</sup>. Здесь для обозначения нотации применен термин «семасия» (*ἡ σημαῖα* —

<sup>1</sup> См.: Westphal R. Griechische Rhythmus und Harmonik. — Leipzig, 1867. — S. 321—323; Henderson I. Ancient Greek Music//The New Oxford History of Music. — London, 1957. — Vol. 1. — P. 363; Gombosi O. Tonarten und Stimmungen der antiken Musik. — Kopenhagen, 1939. — S. 20—21, 78—79; Bataille A. Remarques sur les deux notations melodiques de l'ancienne musique grecque//Recherches de Papyrologie, I. — 1961. — P. 5—20; Chailley J. Nouvelles remarques sur les deux notations musicales grecques//Ibid., 4. — 1967. — P. 201—216; Neubecker A. Altgriechische Musik. — S. 118.

<sup>2</sup> См. работы, указанные в предыдущей сноски.

<sup>3</sup> Gaudentii ... Op. cit. — P. 349.

общее значение: знак, указание, показатель). Аноним (68) с этой же целью использует существительное «стиксис» (*ἡ στίξις*, от глагола *στίγειν* — клеймить, отмечать)<sup>4</sup>.

В античной музыкальной практике сложились две разновидности нотации — инструментальная и вокальная<sup>5</sup>. Принято считать, что первая старше второй. Такая точка зрения опирается на убеждение, что в основе инструментальной нотации лежит древнедорийский алфавит, а состав букв, используемых для вокальной нотации, заимствован из ионийского алфавита, принятого к употреблению значительно позднее. Кроме того, важнейшие тенденции античной музыкальной практики свидетельствуют о том, что первоначально возникла необходимость фиксировать инструментальное сопровождение («крусиc»). Ведь мелодии вокальной партии либо были «на слуху», либо очень часто представляли собой свободную импровизацию. В крусиcе же нужно было строгое соблюдение интервальных отношений с вокальной партией, поэтому он в первую очередь и подлежал регистрации.

По давнему предположению К. Закса<sup>6</sup>, которое затем подвергалось справедливой критике<sup>7</sup>, инструментальная нотация возникла как средство для обозначения аппликатуры на струнных или духовых инструментах. В действительности же в основе обеих нотаций лежат принципы, зафиксированные в структуре совершенной системы. Поскольку последняя была организована как синтез тетрахордов, обладающих «постоянными» и «подвижными» звуками, то и нотация должна была отразить эти же особенности. Нотация также не могла не запечатлеть многочисленных интервальных образований, начиная с четверти тона и более. Поэтому знаки древнегреческого нотного письма были сгруппированы по триадам, каждая из которых включает обозначение: а) диатонической ступени, б) ее повышение на минимальный, то есть энгармо-

<sup>1</sup> Апоплти ... Op. cit. — P. 118

<sup>2</sup> О древнегреческой нотации см.: Bellermann F. Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen. — Berlin, 1847; Fortlage C. Das musikalische System der Griechen im seiner Urgestalt. — Leipzig, 1847; Ambros A. Geschichte der Musik. — Breslau, 1862 — Bd. I — S. 496; Riemann H. Handbuch der Musikgeschichte. — Leipzig, 1919. — Bd. I: Altertum und Mittelalter (bis 1300); I. Teil: Die Musik des Altertums. — S. 245; Idem. Die dorische Tonart als Grundskala der griechischen Notenschrift//Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 4. — 1902/1903. — S. 558—569; David E., Lussy M. Histoire de la notation musicale depuis ses origines. — Paris, 1882. — P. 29—34; Thierfelder A. System der altgriechischen Instrumentalnotenschrift//Philologus, 56. — 1897. — S. 429—524; см. также литературу, указанную в сноске 1

<sup>3</sup> Sachs C. Die griechische Instrumentalnotenschrift//Zeitschrift für Musikwissenschaft, 6 — 1923/1924. — S. 289—301; Idem. Die griechische Gesangsnotechrift//Ibid., 7 — 1924/1925. — S. 1—5; Idem. The History of Musical Instruments. — P. 131—135; Idem. The Rise of Music in the Ancient World. — New York, 1943. — P. 203—205.

<sup>4</sup> См.: Winnington-Ingram R. The Pentatonic Tuning of the Greek Lyre: A Theory Examined//Classical Quarterly, 6 (N. S) — 1956. — P. 169—186; Vogel M. Die Enharmonik der Griechen. I. Teil: Tonsystem und Notation. — Düsseldorf, 1963. — S. 71—77

нический интервал и в) удвоенного такого повышения, характеризующего ступень в хроматическом роде. Ведь нотация должна была быть готова представить каждый звук в трех родах. Эти разновидности одной и той же ступени в различных нотациях обозначались неодинаково, хотя и на основе одного и того же принципа.

Например, в инструментальной нотации парамеса (*h*) обозначалась буквой «каппа», ее энгармонический вариант (*h+*) — посредством «лежащей кппы» (κάλλα ἀνεστραμμένον), хроматический (*his*) — «каппой перевернутой» (κάλλα ἀλεστραμμένον). Аналогичным образом, эта тетрахорда разделенных (*e*) в своей диатонической разновидности обозначалась буквой «пи», положенной на бок (*л* λλάγον), в хроматической — «пи» лежащей (*л* λνεστραμμένον), а в энгармонической — «пи», положенной на бок и перевернутой (*л* λλάγον ἀλεστραμμένον).

Основные знаки инструментальной нотации следующие (их описание дано здесь по трактату Алипия):

|          |  |
|----------|--|
| <i>F</i> | — половина буквы «фи» ( <i>Φ</i> ), положенной на бок и перевернутой |
|          | γ — «каппа» ( <i>Γ</i> ) лежащий <sup>10</sup>                       |
| <i>G</i> | τ — «стая» ( <i>T</i> ) прямая                                       |
|          | ε — «сигма» ( <i>C</i> ) удвоенная                                   |
|          | ω — «сигма» удвоенная и лежащая                                      |
|          | ζ — «сигма» удвоенная и перевернутая                                 |
| <i>A</i> | η — «эта» ( <i>H</i> )   |
|          | η — «пи» ( <i>P</i> ) удвоенное лежащее                              |
|          | η — «пи» удвоенное   |
| <i>H</i> | η — «эта» ( <i>H</i> ) неполная                                      |
|          | ε — «эта» неполная опрокинутая                                       |
|          | η — «эта» неполная перевернутая                                      |
| <i>C</i> | ε — «эпсилон» ( <i>E</i> )   |
|          | ε — «эпсилон» лежащий  |
|          | ε — «эпсилон» перевернутый   |
| <i>d</i> | τ — «стая» ( <i>T</i> ), положенное на бок                           |
|          | τ — «стая» перевернутое  |
|          | τ — «стая», положенное на бок и перевернутое                         |
| <i>e</i> | γ — «гамма» ( <i>G</i> ) прямая                                      |
|          | γ — «гамма» лежащая  |
|          | γ — «гамма» перевернутая   |
| <i>f</i> | μ — левая половина «мю» ( <i>M</i> )                                 |
|          | μ — опрокинутая половина «мю»  |
|          | μ — правая половина «мю»   |
| <i>g</i> | ρ — «дигамма» ( <i>F</i> )   |
|          | ρ — «дигамма» лежащая  |
|          | ρ — «дигамма» перевернутая   |
| <i>a</i> | σ — «сигма» ( <i>C</i> )   |
|          | σ — «сигма» лежащая  |
|          | σ — «сигма» перевернутая   |

<sup>10</sup> Об основном принципе транскрибирования высотного уровня знаков см. далее.

<sup>9</sup> Этот знак в таблицах Алипия отсутствует, и его трактовка дана по Гауденцию (Gaudenii ... Op. cit.— P. 351).

|           |  |
|-----------|--|
| <i>h</i>  | κ — «каппа» ( <i>K</i> )                                     |
|           | κ — «каппа» лежащая  |
|           | κ — «каппа» перевернутая                                     |
| <i>c</i>  | τ — «пи» спущенное <sup>10</sup>                             |
|           | τ — половина «дельты» ( <i>Δ</i> ), положенной на бок        |
|           | τ — спущенная половина «дельты»                              |
| <i>d'</i> | λ — «лямбда» ( <i>Λ</i> ), положенная на бок                 |
|           | λ — «лямбда» перевернутая                                    |
|           | λ — «лямбда», положенная на бок и перевернутая               |
| <i>e'</i> | π — «пи» ( <i>P</i> ), положенное на бок                     |
|           | π — «пи» лежащее   |
|           | π — «пи», положенное на бок и перевернутое                   |
| <i>f'</i> | ν — «чию» ( <i>N</i> )                                       |
|           | ν — «оксия»  |
|           | ν — «вария»  |
| <i>g'</i> | ζ — «дзета» ( <i>Z</i> )                                     |
|           | ζ — правая половина «альфы» ( <i>A</i> ), направленная вверх |
|           | ζ — левая половина «альфы», направленная вверх               |
| <i>a'</i> | η — незавершенная и спущенная «эта»                          |
|           | η — правая половина «альфы», направленная вниз               |
|           | η — левая половина «альфы», направленная вниз                |

Дальнейший восходящий ряд звуков обозначается при помощи последовательности предыдущих знаков, начинающихся от *h*, но снабженных штрихом (') (εὶ τὴν ὄξυτα).

Для правильного понимания этой и приводящейся далее вокальной нотации необходимо обратить внимание на одно важное обстоятельство. С современной точки зрения кажется, что в тех случаях, когда интервал между ступенями системы равен полутона, хроматический вариант более низкой ступени как будто находится на той же высоте, что и диатонический вариант более высокой ступени. Например, интервал между гипатой (*H*) и паргипатой (*C*) в тетрахорде нижних. Оценивая таким образом высоту этих ступеней, можно подумать, что второй знак в приведенной схеме показывает высотный уровень, аналогичный третьему знаку. На самом же деле первый знак мог использоваться только для обозначения хроматической или энгармонической III ступени. То же самое нужно сказать абсолютно обо всех энгармонических и хроматических разновидностях каждого звука. Это подчеркивает важность для древнегреческой нотации функциональной сути каждого звука.

Анализ инструментальной нотации показывает, что ее основу составляет фиксация звуков, заключенных в промежутке между *G* и *e'*. Знаки здесь организованы по одному принципу: каждая триада состоит из различных положений одного и того же знака. Однако этот принцип нарушается при нотировании *F*, *Γ*, *g'* и *a'*.

<sup>10</sup> καβελχημένον, то есть «пи» с удлиненной правой стороной.

<sup>11</sup> «Оксия» и «вария» — известные знаки ударения, принятые в греческом письме: первый — знак острого ударения (*accentus acutus*), второй — знак тяжелого (или тупого) ударения (*accentus gravis*).

Нужно думать, что эти звуки обозначались при помощи более поздних добавлений, вызванных практической необходимостью расширения возможностей первоначального знакового состава инструментальной нотации. Такая же причина обусловила и добавления соответствующих знаков со штрихом для регистрации звуков более высокого регистра.

Отклонения от основного метода графического формирования триад (прямая буква — лежащая — повернутая) в каждом отдельном случае связаны с индивидуальными причинами. Например, буква «эта» перевернутая даст тот же знак, что и прямая. Поэтому нужно было искать другой способ ее трансформации. В результате возникла удвоенная буква «пи», внешняя форма которой напоминает усложнение графики «эты». Аналогичным образом перевернутое «ню» не дает наглядного отличия от прямого положения этой буквы. Поэтому здесь стали применяться знаки острого и тупого ударения, внешне похожие на видоизменения «внутренней» диагональной черты буквы «ню». Иначе говоря, когда по графическим признакам невозможно было сохранить основной триадный принцип, каждый знак трансформировался в зависимости от своих индивидуальных начертательных особенностей.

Вокальная нотация по своему звуковому составу проще. Один большой отрезок звукоряда последовательно обозначается 24 буквами ионийского алфавита, другой — повторенными 16 из них, но уже со штрихом ('). Трансформированными буквами представлена лишь нижняя часть звукоряда и небольшая последовательность между звуками, обозначенными буквами алфавита со штрихом и без него. Эти знаки следующие (их трактовка также дается по Алипию):

|          |  |
|----------|--|
| <i>F</i> | — лежащая половина «фи» (Ф)                        |
|          | — лежащий «эпсилон» (Г) <sup>12</sup>              |
| <i>G</i> | — лежащая перевернутая «тау» (Т)                   |
| <i>S</i> | — удвоенная перевернутая «сигма» (С)               |
| <i>ς</i> | — перевернутое «ро» (Р)                            |
| <i>Ϲ</i> | — перевернутое «пи» (П)                            |
| <i>A</i> | — «омикрон» (О), имеющий внизу линию <sup>13</sup> |
| <i>ѧ</i> | — удвоенное и лежащее «кси» (Е)                    |
| <i>И</i> | — противоположное «ню» (Н)                         |
| <i>H</i> | — перевернутое «мю» (М)                            |
| <i>Ѷ</i> | — «лямбда» (Л) перевернутая                        |
| <i>ࡼ</i> | — лежащая «каппа» (К)                              |
| <i>C</i> | — лежащая «кота» (І)                               |
| <i>ࡼ</i> | — направленное вниз «спи» (Ψ) <sup>14</sup>        |
| <i>Ԇ</i> | — незавершенная «эта» (Н)                          |
| <i>D</i> | — незавершенная «ձետա» (Z)                         |
| <i>ࡼ</i> | — «дигамма» (F)                                    |
| <i>Ѷ</i> | — перевернутая «дельта» (Δ)                        |

<sup>12</sup> См.: Gaudentii ... Op. cit.— Р. 351.

<sup>13</sup> οὐ κάτω γραμμὴν ἔχον.

<sup>14</sup> φῖ κάτω νεῦον.

|          |                                      |
|----------|--------------------------------------|
| <i>E</i> | — перевернутая «гамма» (Г)           |
| <i>϶</i> | — незавершенная «бета» (В)           |
| <i>Ѷ</i> | — перевернутая «альфа» (А)           |
| <i>f</i> | — «омега» (Ω)                        |
| <i>߻</i> | — «спи» (Ψ)                          |
| <i>ࡼ</i> | — «кси» (Х)                          |
| <i>ࡼ</i> | — «фи» (Ф)                           |
| <i>߻</i> | — «эпсилон» (Г)                      |
| <i>߻</i> | — «тау» (Т)                          |
| <i>߻</i> | — «сигма» (С)                        |
| <i>߻</i> | — «ро» (Р)                           |
| <i>߻</i> | — «пи» (П)                           |
| <i>߻</i> | — «омикрон» (О)                      |
| <i>ࡼ</i> | — «кси» (Ξ)                          |
| <i>ࡼ</i> | — «ню» (Ν)                           |
| <i>ࡼ</i> | — «мю» (Μ)                           |
| <i>ࡼ</i> | — «лямбда» (Λ)                       |
| <i>ࡼ</i> | — «каппа» (Κ)                        |
| <i>ࡼ</i> | — «кота» (Ι)                         |
| <i>ࡼ</i> | — «стета» (Θ)                        |
| <i>ࡼ</i> | — «эта» (Η)                          |
| <i>ࡼ</i> | — «ձետա» (Ζ)                         |
| <i>ࡼ</i> | — «эпсилон» (Ε)                      |
| <i>ࡼ</i> | — «дельта» (Δ)                       |
| <i>ࡼ</i> | — «гамма» (Г)                        |
| <i>ࡼ</i> | — «бета» (В)                         |
| <i>ࡼ</i> | — «альфа» (А)                        |
| <i>ࡼ</i> | — «копрокинутая» «омега» (Ω)         |
| <i>ࡼ</i> | — направленное вниз «спи» (Ψ)        |
| <i>ࡼ</i> | — искаженное «кси» (Х) <sup>15</sup> |
| <i>ࡼ</i> | — лежащее «фи» (Ф)                   |
| <i>ࡼ</i> | — направленное вниз «эпсилон» (Г)    |
| <i>ࡼ</i> | — перевернутое «тау» (Т)             |

Далее вверх звуки обозначаются буквами алфавита от О до А со штрихом, и завершает всю последовательность «омега» со штрихом.

Совершенно очевидно, что основной отрезок звукоряда вокальной нотации — от *f'* до *f*. Все остальное — позднейшие внедрения, обусловленные стремлением расширить «нотные возможности» певческого диапазона. Скорее всего, вначале добавления к основной октаве коснулись нижнего регистра (*F—E*) и двух звуков верхнего регистра (*g', a'*). На этих двух участках трансформации букв осуществлены общими методами, известными нам уже по инструментальной нотации: повернутые и лежащие буквы. Однако небезынтересно отметить, что на отрезке *G—E* буквы даются не в алфавитном порядке, а на отрезке *g'—a'* излагаются трансформированные варианты заключительных букв алфавита, но в строго инверсионной последовательности. О причинах таких явлений пока приходится лишь строить более или менее правдоподобные предположения, так как этот вопрос еще не изучен должным образом. Расширение нотированного певческого звукоряда могло

<sup>15</sup> χῖ διερθυρός.

быть вызвано многими причинами: и развитием вокального искусства, связанного с увеличением «рабочего диапазона», и стремлением зафиксировать при помощи нотных знаков регистры мужских, женских и детских голосов.

Сопоставляя обе нотации, можно обратить внимание на некоторые общие для них черты.

Прежде всего, меса (a) совершенной системы обозначается одной и той же буквой («сигмой») в обеих нотациях. Сейчас трудно интерпретировать это наблюдение. Вряд ли такое совпадение случайность. Но какими причинами оно вызвано, остается неясным. Другая, не менее интересная особенность нотаций, заключается в том, что вторые «подвижные» ступени тетрахордов, находящиеся на одной высоте в диатоническом роде и на другой — в хроматическом и энгармоническом, нотируются одинаково во всех трех родах. Такие же «подвижные» трети ступени, занимающие различные высотные уровни в хроматическом и энгармоническом родах, записываются в этих родах одинаковыми знаками:



О чем может свидетельствовать приведенная нотация тетрахорда средних? Не следует забывать, что описываемые нотации вошли в употребление, скорее всего, уже тогда, когда родовые разновидности стали выходить из музыкальной практики и поэтому детали нотографического воплощения исчезающих энгармонического и хроматических родов были несущественны для теории новой нотации. Как можно судить по замечанию Аристоксена, бытавшая в его время нотация была «диастематической», то есть основанной на записи интервалов. Аристоксен пишет, что «тому, кто нотирует, необходимо только различать величины интервалов» (*ἀναγκαῖον τῷ λαρασμαίνομένῳ μόνον τὰ μεγέθη τῶν διαστημάτων διασθάνεσθαι*)<sup>16</sup>. Следовательно, главнейшие принципы архаичной нотации были совершенно иными. Вполне возможно, что древнейшие, удержавшиеся в музыкальном репертуаре образцы художественного творчества были затем транскрибированы в более позднюю систему нотации, и поэтому, естественно, были опущены некоторые указания на мелкие

интервалы. Нужно думать, что и знаменитый фрагмент из «Ореста» Еврипида с элементами энгармоники дошел до нас уже в транскрибированном виде.

Теперь — о высотном уровне звуков при транскрибировании с древнегреческой нотации.

Как уже указывалось, совершенная система была звуковой организацией, характеризующейся относительной высотой. В связи с тем, что античное музыказнание (а не художественная практика) оперировало лишь относительной высотой, система могла функционировать на любом высотном уровне. Важно было лишь сохранить ее интервальную структуру. Но так как в основе древнегреческой нотации лежала совершенная система, то и нотация отражала принципы относительной высоты. При переводе с древнегреческой нотации в современную встал вопрос: как сопоставить два типа нотации, базирующихся на совершенно различных принципах?

Как известно, принятый в XIX веке высотный уровень совершенной системы от A до a — условный и выбран лишь по общности интервальной последовательности совершенной системы и звукоряда белых клавиш фортепиано, заключенного между этими звуками. При таком соответствии нашим современникам удобнее ориентироваться в интервальной конструкции совершенной системы. Поэтому простейшим путем транскрибирования представляется тот, который идентифицирует знаки древнегреческой нотации и звуки диапазона от A до a. Однако любой перевод совершенной системы в плоскость пятилинейной нотации невольно влечет за собой и ее современное ладотональное понимание, в корне отличное от античного. Это одно из самых негативных явлений транскрибирования, когда на пятилинейном нотном стане нарушается тетрахордная логика организации совершенной системы, так как звуки, отстоящие на кварту, теряют свои одинаковые наименования и одновременно с этим свою ладофункциональную общность. Однако в XIX веке, когда удалось полностью расшифровать древнегреческую нотацию, это мало кого смущало (к сожалению, и в настоящее время нередко встречается такой же подход). Тогда все звуковысотные системы любой эпохи музыкального искусства чаще всего рассматривались как аналогичные мажору и минору. Но даже при таком упрощенном отношении к транскрибированию возникало существенное несоответствие.

Знакомство с трактатом Алипия — самым основательным источником по проблемам древнегреческой нотографии — показало, что в основе всей системы лежит гиполидийская тональность, так как именно ее меса соответствует звуку a, то есть тому звуку, который по представлениям прошлого века оценивался как центр совершенной системы<sup>17</sup>, хотя и расположенной на условно

<sup>16</sup> Aristoxeni *Elementa harmonica*. — Р. 49.

<sup>17</sup> Наиболее характерные взгляды на совершенную систему приведены в АММ. — С. 32—34.

выбранной высоте. Продолжая аналогии между античностью и современностью, нетрудно было прийти к выводу, что именно гиполидийская тональность не должна иметь ключевых знаков. Ведь по наиболее популярным взглядам XIX века она была тональностью, являвшейся своеобразным началом отсчета, наподобие современных тональностей без ключевых знаков. В этом случае действовала логика, воспитанная мажоро-минорной кварт-квинтовой тональной системой: если гиполидийская тональность занимает «пятое место» от начала (то есть снизу) античной тональной системы (после гиподорийской, гипоионийской, гипофригийской, гипозолийской), то это равнозначно «пятыму месту» в современной тональной системе (после минорных тональностей a, b, h, c). Значит, если гиполидийскую тональность транскрибировать, учитывая высотное расположение совершенной системы от A до a, то тогда, естественно, нужно выставлять четыре ключевых знака (как в современной тональности cis-moll, занимающей «пятое место»). Ф. Беллерман был убежден, что это противоречило бы логике античной тональной системы. Поэтому был найден компромисс: при транскрибировании условно (еще одна условность!) опускать совершенную систему на большую терцию вниз и строить ее от F. Тогда гиполидийская тональность может нотироваться якобы от a и будет лишена ключевых знаков. Другими словами, было принято, что вся тональная система перемещается на большую терцию вниз, отчего самой низкой тональностью ( занимающей «первое место») становится f-moll, тогда «пятое место», аналогично античной гиполидийской тональности, занимает a-moll. Этот «головоломный компромисс» вошел в историю под названием «условие Беллермана»<sup>18</sup> и действует до настоящего времени. Поэтому самый низкий просламбонеменос всегда нотируется как F. Современные исследователи, понимая всю относительность, условность и спорность такого метода, призывают постоянно помнить, что возникающие звуковые последовательности не должны трактоваться в духе современной тональности, а только как система ступеней, связанных с особенностями античной нотации<sup>19</sup>.

Как правило, кроме редких исключений, в древнегреческой нотации модуляция из одной тональности в другую специально не обозначалась. Смену тональностей музыкант обнаруживал по системе нотных знаков, так как различные тональные уровни нотировались по-разному. Однако в двух венских папирусах II—III веков имеются ремарки φρυγιούτι и λιδιούτι, помогающие исполнителю обратить внимание на наличие перехода во фригийскую и лидийскую тональности<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Bellermann F. Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen.— S. 54—56

<sup>19</sup> См., например: Chailley J. La musique grecque antiquité.— Paris, 1979.— P. 90—91.

<sup>20</sup> Pöhlmann E. Denkmäler altgriechischer Musik.— S. 84, 86, 88, 90.

Аноним (80—81) приводит в нотной записи упражнение, которое «дается для более точного различения слухом» (άχρι βεστέον τῇ ἀκοῇ χαρίζεται τῇ ὑψίσιν)<sup>21</sup>, другими словами,— для развития слухового восприятия. Возможно, оно использовалось и как певческое упражнение для развития голоса<sup>22</sup>.



Интересно, что Аноним (77) приводит систему сольмизации<sup>23</sup> как в вокальной, так и в инструментальной нотации (кстати, этот факт еще не получил своего объяснения)<sup>24</sup>.

При нотировании мелодии вокального произведения с текстом ноты ставились над его слогами. Если ряд слов пелся на одном звуке, то нотный знак обозначался лишь над первым слогом. Если гласный звук текста пелся на два различных звука, то соответствующая буква повторялась под двумя нотными знаками. Ноты соединялись лигой внизу, которая называлась «гифен» (έφεν) и . В инструментальной нотации такой гифен мог объединять несколько звуков, свидетельствуя об их одинаковой длительности. Когда первый звук был ниже второго, то последовательность называлась έφ' ἐν ἑσφεν — «лига изнутри», когда же первый звук был выше второго, оборот назывался έφ' ἐν ἑξφεν — «лига снаружи». Иногда гифен заменялся «колоном» — двумя точками, расположеннымными вертикально ( :co ).

При группах из трех нот могли использоваться колон<sup>1</sup> и гифен ( :см )<sup>25</sup>. В большинстве случаев в трехзвуковых группах гифен соединял только два последние знака и этим указывал на ритмическую дифференциацию звуков, которую можно выразить приблизительно так: .

Наряду со знаками, обозначавшими высотное положение звуков, в древнегреческой нотации использовались и ритмические знаки.

Мельчайшая ритмическая единица, хронос протос, обозначалась . Применялись и более крупные длительности, кратные по величине хроносу протосу<sup>26</sup>:

<sup>21</sup> Anonymi ... Op. cit.— P. 132.

<sup>22</sup> Bellermann F. Anonymi scriptio de musica.— P. 87. Тетрахордная структура каждого звуна упражнения — еще одно подтверждение тетрахордных норм музыкального мышления.

<sup>23</sup> См. гл. III наст. части.

<sup>24</sup> Аноним ... Op. cit.— P. 128.

<sup>25</sup> Значение колона полностью не выяснено. Р. Уиннингтон-Ингрэм считает, что он служил для разграничения групп нот, а также для пояснения связи между нотами и текстом, см.: Eitrem S. Amundsen L. Winnington-Ingram R. Fragments of Unknown Greek Tragic Texts with Musical Notation//Symbolae Osloenses, 31.— 1955.— P. 85—86.

<sup>26</sup> Аноним ... Op. cit.— P. 66

двуухвременная длительность (μαχφά δίχρονος) — —<sup>27</sup>  
 трехвременная длительность (μαχφά τριχρονος) —   
 четырехвременная длительность (μαχφά τετράχρονος) —   
 пятивременная длительность (μαχφά πεντάχρονος) — 

В древнегреческой нотации указывались паузы. Мельчайшая из них (χρόνος κενός βραχύς) — леймма, равная по длительности хроносу протосу, обозначалась начальной буквой своего наименования (Λ). В некоторых сохранившихся музыкальных фрагментах этот знак имеет более округленную форму (Λ). Леймма всегда писалась на одной линии с нотными знаками обеих нотаций. Кроме лейммы существовали более крупные паузы, кратные по величине леймме<sup>28</sup>:

длинная пауза (κενός μαχφός) —   
 трехвременная пауза (κενός μαχφός τρίς) —   
 четырехвременная пауза (κενός μαχφός τετράκις) — 

Нередко в древнегреческих нотографических памятниках над нотами появляется точка (·). Часто она соседствует со знаком долготы (♩). По сообщению Аноним (3 и 85), такая точка обозначает арсис<sup>29</sup>.

Использовался также знак «диастолы» (διαστολή), отделявший одну часть формы музыкального произведения от другой. В отношении ее Аноним (II) пишет: «Диастола применяется в песнях и инструментальной записи, прерывая и отделяя впереди идущие [построения] от последующих» (Η διαστολή ἐπί τε τῶν φόδων καὶ τῆς χρονιματογραφίας παραλαμβάνεται ἀναπαύσα καὶ χωρίζουσα τὰ πρόγοντα ἀπό τῶν ἐλίφερομένων ἔξης)<sup>30</sup>. Форма диастолы — , либо . По-видимому, ее функцию иногда выполняли две точки, расположенные горизонтально<sup>31</sup>.

В области применения ритмических знаков многое еще остается неясным. Это связано не только с тем, что памятники музыкоznания не достаточно четко описывают их действие и особенности применения, но и с их отсутствием во многих сохранившихся нотографических материалах. Многие исследователи склоняются к мысли, что синкетизм ранних форм античного искусства наложил свой отпечаток на метроритмическое взаимодействие текста и музыки. Согласно этому мнению, метроритмические нормы музыки полностью зависели якобы от особенностей текста, где один долгий слог-звук соответствовал по длительности двум кратким. Если с такой точкой зрения можно в целом согласиться, когда речь идет о самых архаичных образцах творчества, то она

не выдерживает критики в применении к развитым формам музицирования, в которых анализ метроритмических нормативов текста и музыки зачастую дает прямо противоположный результат. Кроме того, такой подход не в состоянии осветить суть метроритмической организации в многочисленных и разнообразных формах инструментального музицирования, совершенно лишенных текста. Не случайно эта концепция всегда имела своих противников<sup>32</sup>. Сама же проблема метроритмической организации античной музыки еще ждет своего решения.

Кратко суммируем основные наблюдения над особенностями музыкоznания в ранневизантийский период.

В первые века существования византийского государства в научном обиходе использовалась теория музыки, сформировавшаяся и развившаяся еще в античности. Зародившись в древней Греции, вполне возможно не без восточных влияний<sup>33</sup>, она распространялась на большинство стран греко-римского мира. Поэтому естественно, что наследница его культуры Византия стала и преемницей традиций античного музыкоznания.

Однако изменившиеся под влиянием христианства нормы музыкально-художественной жизни оказали воздействие на содержание науки о музыке. Из нее были исключены органика и разделы, связанные с описанием «крамольных жанров».

Постепенное вызревание самостоятельности музыки из синкетических форм архаичного искусства, усиливающаяся ее художественная автономия способствовало тому, что в работах о музыке все меньше внимания уделялось проблемам метрики и ритмики. Ведь по старым представлениям в художественном комплексе, состоящем из музыки, танца и поэзии, метр и ритмика регулировались только текстом, поэтому музыкоznание оказалось лишенным теоретических представлений о собственно музыкальных метре и ритме. Таким образом, не оставалось ничего другого, как по мере возможности приспосабливать положения о поэтическом метре и ритме к музыкальному материалу. Это наглядно проявилось, например, в систематизации отдельных категорий метрики и ритмики по принципам звуковысотных (гармонических) категорий — от простого к сложному (в гармонике — звук, интервал, звуковысотные системы, мелопея, в ритмике — хронос протос, стопа, ритмические системы, ритмопея). Благодаря этому обнаружены интересные и глубокие параллели между звуковысотными и временными аспектами музыки. Однако далеко не все поддавалось такой перестройке, и многие установки (особенно из области метрики) оставались чужеродными для музыки. Такое

<sup>27</sup> Как известно, аналогичный знак применялся и в грамматике для обозначения длинного слога.

<sup>28</sup> Anonymi ... Op. cit.— P. 100.

<sup>29</sup> Ibid.— P. 68.

<sup>30</sup> Ibid.— P. 72.

<sup>31</sup> См.: Pöhlmann E. Denkmäler altgriechischer Musik.— S. 141.

<sup>32</sup> Начиная от A. Бёка (Boekh A. De metris Pindari libri tres.— Leipzig. 1811, passim) до A. Нойбекер (Neubecker A. Op. cit.— S. 122).

<sup>33</sup> См.: Герцман Е. «Каталог песен» из Ашшура (KAR 158 col. VIII) и положения античного музыкоznания//Вестник древней истории.— 1986.— № 2.— С. 175—182.

положение не могло не ощущаться в среде ученых, создававших музыкально-теоретические сочинения, особенно в ранневизантийский период, когда начавшееся активное сближение музыко-знания с практикой искусства способствовало забвению теоретических установок, непосредственно не связанных с живым музенированием. Поэтому нередко в ранневизантийских музыкально-теоретических источниках вообще отсутствуют разделы, посвященные ритмике и метрике, а в тех памятниках, где они имеются, — кратко повторяются старые, уже известные положения.

Основная цель музыко-знания ранневизантийского периода заключается в освоении античного музыкально-теоретического наследия. Но осуществлялось оно с явно выраженной тенденцией уменьшения разрыва между наукой о музыке и художественной практикой. Если прежде, как правило, ученых мало интересовала связь теории с музыкальным творчеством, то теперь наблюдается их систематическое сближение (естественно, что теория идет навстречу искусству, а не наоборот). Это проявлялось в том, что именно в данный период предпринимаются не только первые попытки научного определения музыки, но и дифференциация между музыкой как наукой и музыкой как искусством. В ранневизантийскую эпоху наука о музыке впервые допускает обсуждение многих (но далеко не всех) проблем музыкальной практики. Раньше музыко-знание не «копускалось» до этого и рассматривало само творчество как нечто более низкое, чем теоретическое осмысление вопросов музыки.

Самое важное свидетельство новой тенденции — тщательное описание нотации. Ее введение в науку о музыке, немыслимое в античности, наблюдается повсеместно. В большей или меньшей степени все сохранившиеся музыкально-теоретические источники ранневизантийского периода отводят особые разделы для изложения принципов нотации. Это серьезное свидетельство того, что древнегреческая нотация получила в рассматриваемый период самое широкое распространение. В противном случае не было бы смысла во всех учебниках музыки описывать нотографические методы фиксации музыкального материала. В связи с этим необходимо отметить: если христианский гимн, посвященный святой Троице, мог быть записан языческой древнегреческой нотацией, то нужно думать, что таких произведений было много, хотя сохранился лишь один образец.

Сближение музыкальной теории с художественной практикой проявляется и в том, что наука о музыке постепенно перестает интересоваться теми явлениями, которые уходят из музыкальной жизни. Так, все реже и реже появляются детальные трактовки системы родов, перестает пропагандироваться некогда популярная теория этоса. Это связано с тем, что из художественного творчества полностью исчезли родовые разновидности и явления музыкального мышления, составляющие основу теории этоса.

В музыко-знании активно развиваются две линии, идущие из

глубокой древности: одна, связанная с пифагореизмом, другая — с научными заветами Аристоксена. Тщательное изучение интервалики, пропорциональных соотношений составляющих их звуков, различных способов деления струны, осознание многочисленных проявлений музыкально-интервальных закономерностей в природе — все это традиции пифагореизма. Его рационализм способствовал точности методов анализа, благодаря чему музыко-знание, как и в античные времена, стояло в одном ряду с другими точными науками — арифметикой, геометрией и астрономией. Вместе с тем, активизируется и аристоксеновская традиция, связанная с повышением внимания к чувственно-эмоциональному восприятию музыки. Аристоксеновская традиция была известна давно, но много столетий она не пользовалась популярностью. Достаточно напомнить, что самые крупные теоретики эллинистической эпохи Птолемей и Порфирий почти всегда были непримиримыми противниками аристоксеновского подхода к музыке, а приверженность Клеонида к «линии Аристоксена» проявилась только в том, что он передавал интервалы «темперации Аристоксена», даже не приближаясь к его методологическим принципам. Таким образом, если в эллинистический период чувственно-эмоциональные критерии исключались из музыко-знания, то в ранневизантийское время они в большей или меньшей степени присутствовали буквально в каждом специальном сочинении. Слуховая реакция начинает утверждаться как один из важнейших методов музыко-знания (конечно, наряду с рационально-логическим).

Однако из аристоксеновского учения была возрождена только эта идея. Другая, не менее значительная — функциональная теория — не интересовала ранневизантийских авторов и почти полностью была забыта. Иногда в источниках появляются следы ее влияния (как, например, при определении модуляции), но это скорее результат повторения традиционных положений, которые издавна излагались в свете функциональности.

Ранневизантийская теория музыки заимствовала от античной и целый ряд нерешенных проблем. Особенно наглядно они проявились в неспособности осознать явления, не согласующиеся с принятыми в музыко-знании системами (видимо, это камень преткновения для науки о музыке любой эпохи). Поэтому в гармонике продолжали бытовать «иррациональные интервалы», а в ритмике — «неритмичные длительности». Стремление же дифференцировать симфонные интервалы по их индивидуальным особенностям и в согласии со слуховым восприятием оказалось безуспешным. В области истории музыки дело не шло дальше пересказа легенд и анализа библейских свидетельств.

Вместе с тем, все говорило о том, что наука о музыке должна была вступить в новую фазу своего развития. Действительно, стремительно и постоянно увеличивающееся несоответствие между развивающейся музыкальной практикой и статичными теоретическими положениями не могло продолжаться долго.

Глава I

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ VII —  
СЕРЕДИНЫ XV ВЕКОВ

Последние восемь столетий византийского государства — эпоха бурных потрясений, когда периоды расцвета сменялись кризисами и, наоборот, на смену застойным явлениям приходили этапы активного подъема. Параллельно с общественно-политическими и экономическими «перепадами» существовала духовная жизнь Византии, которая почти никогда не затухала: философы, богословы, историки и другие ученые продолжали стремиться к познанию тайн мирского и божественного, описывали события прошлого и настоящего, пытались постичь суть мироздания. Это была эпоха и стремительного развития искусств: архитектуры, живописи, литературы. Сохранившиеся образцы творчества, созданные византийскими зодчими, живописцами и литераторами, свидетельствуют об их высочайшем мастерстве. Достойное место в византийском обществе продолжала занимать и музыка, которая, сберегая наиболее ценные традиции, сделала качественный скачок в освоении нового музыкального языка.

Особенности исторического развития музыкального искусства в течение первых четырех веков существования византийской империи привели к закреплению в художественной практике определенных жанров, как сложившихся еще на заре христианства, так и возникших впоследствии. Из старых, освященных традицией жанров особенно активно продолжали культивироваться псалм и антифон. Но псалмы исполнялись уже не в своем первоначальном виде, а с краткими фразами, вставляемыми между псалмовыми стихами, что называлось «гипопсалм» (ἴποψαλμα). Сам же псалтырь был разделен на 20 разделов, именовавшихся «кафисмами». Каждая кафисма, в свою очередь, подразделялась на три «стасиса» (στάσις — расстановка, позиция), содержащих приблизительно по три псалма<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Wellesz E. A History ... — P. 35.

<sup>2</sup> См.: Strunk O. The Byzantine Office at Hagia Sophia//Dumbarton Oaks Papers. 9/10.— 1956.— P. 191—193.

Начиная с середины VII века самым популярным жанром становится канон — музыкально-поэтическая композиция, исполнявшаяся во время утренней службы. Канон содержал 9 разделов, называвшихся «одами». Каждая ода представляла собой поэтический пересказ девяти библейских песен из Нового и Ветхого заветов:

ода 1 — «Исход» XV, 1—19 — благодарственная песнь после прохождения Красного моря;

ода 2 — «Второзаконие» XXXII, 1—47 — наставление Моисея;

ода 3 — «Книга Царств» II, 2—10 — молитва Анны, матери Самуила;

ода 4 — «Аввакум» III, 2—19 — молитва Аввакума;

ода 5 — «Исаия» XXVI, 9—19 — молитва Исаии;

ода 6 — «Ион» II, 3—10 — молитва Ионы;

ода 7 — «Даниил» III, 26—45, 52—56 — молитва Азария и начало гимна трех детей;

ода 8 — «Даниил» III, 57—88 — продолжение гимна трех детей;

ода 9 — «От Луки» I, 46—55 — песня Марии.

Каждая ода состояла из 4, а иногда и более, строф-ирмосов.

Такова вкратце формальная организация канона. Иоанн Зонара (начало XII в.) считал, что каноном этот жанр стал называться из-за своей строго упорядоченной структуры (χανόν — правило, норма, мера): «Канон так называется потому, что он имеет определенную и установленную соразмерность 9-ти од... так как [это число] отражает небесную иерархию... 9 од символически выражают святую троицу... ибо трижды три дает число 9 как число трехкратной троичности. Из-за этого оно и установлено в гимне»<sup>3</sup>.

Среди существующих предположений о причинах введения канона в музыкальную практику наиболее достоверным представляется то, которое связывает его распространение с музыкальными особенностями этого жанра. В отличие от своего предшественника кондака, в котором строфы пелись на одну и ту же мелодию (исключая вступление), в каноне каждая ода исполнялась либо на новую, либо на существенно измененную мелодию<sup>4</sup>. Это способствовало разнообразию музыкального материала, более сильному эмоциональному воздействию на слушателей, и, в конечном счете, больше соответствовало задачам музыкального оформления богослужения. В результате канону удалось сравнительно быстро вытеснить кондак и получить широкое распространение. Каноны стали создаваться в бесчисленных количествах буквально для каждого праздника. К XI веку они настолько часто

<sup>3</sup> Цит. по: Goar J. Ηέχολόγιον sive Rituale Graecorum.— Lutetiae Parisiorum, 1647.— P. 434.

<sup>4</sup> Velimirović M. The Byzantine Heirmos and Heirmologion//Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade. — Bern, München, 1973.— Bd. I. — P. 205; см.: Wellesz E. Kontakion and Kanon//Congresso internazionale di musica sacra. Roma, 1950.— Tournai, 1952.— P. 131—132.

стали употребляться в богослужении, что церковь нашла необходимым запретить дальнейшее введение канонов в литургию<sup>5</sup>.

Другим популярным жанром этого периода стал тропарь. Первое упоминание о тропаре относится к началу VI века<sup>6</sup>. Первоначально он представлял собой краткую молитву, следовавшую за стихом какого-либо псалма. Можно предполагать, что сам термин произошел от греческого ὁ τρόπος, который в античной музыке обозначал тональность<sup>7</sup>. Очевидно, вначале этим термином называли мелодическое построение<sup>8</sup> либо комплекс интонаций, завершающих произведение, его заключительную «каденцию», где наиболее полно проявляются черты данной ладотональности, а текст уже не играет существенной роли. Позднее наименование «тропарь» стали возводить к глаголу τρέλω (поворачиваю, направляю). Однако и при такой этимологии связь с ладотональной сутью произведения не прерывалась. Так, Иоанн Зонара писал: «Тропари называются так, словно они направляются (τρέλομενα) по ирмосам и создаются в зависимости от их мелодии либо потому, что они направляют (τρέλουταις) голос поющих по мелодии и ритму ирмосов»<sup>9</sup>. В этом определении наименование жанра выводится из особенностей ирмосов, лежащих в его основе. Именно в ирмосе, важнейшей структурно-смысовой единице произведения, наиболее полно проявляются характерные черты ладотональной организации. Таким образом, по мнению Зонары, наименование «тропарь» — результат зависимости от ладотональной формы ирмоса (хотя феномен, определяемый современным термином «ладотональность», у Зонары передается типичным для его времени эквивалентом — «мелодия и ритм») Впоследствии термин «тропарь» связывали уже со словом ἡ τροπή (поворот, перемена). Митрополит эфесский Марк Евгеник (XV в.) утверждал: «Тропарь называется по повороту (λαρὰ τὴν τροπήν) [мелодии], поскольку он направляет поющих, и в одних случаях существует восхождение мелодии, а в других — противоположное [движение]»<sup>10</sup>.

Тропари сочинялись ко всем праздникам, ко всем торжественным событиям и к дням поминовения святых. Этот жанр стал чуть ли не основной ячейкой византийской гимнографии. Особенность его значение возросло после иконоборческих движений, когда стало упорядочиваться богослужение. Но он не был самостоятельным произведением, а служил частью более крупной музикально-поэтической композиции. Поэтому тропари имели не-

<sup>5</sup> Wellesz E. *Kontakion and Kanon*. — Р. 131.

<sup>6</sup> См.: Theodori Lectoris Excerpta ex Ecclesiastica historia I, 19 // PG 86. — Col. 173 C.

<sup>7</sup> См.: Bacchii ... Op. cit. — Р. 303—304; Gaudentii ... Op. cit. — Р. 332. 347—348; Alypii ... Op. cit. — Р. 367; Boetii ... Op. cit. — Р. 341—343.

<sup>8</sup> Christ W. *Beiträge zur kirchlichen Literatur der Byzantiner*. — München. 1870. — S. 3.

<sup>9</sup> Цит. по: Goat J. Op. cit. — Р. 435.

<sup>10</sup> Marci Eugenici Expositio offici ecclesiastica // PG 160. — Col. 1189.

колько разновидностей, зависящих от их функции в большом художественном построении. Например, композиция, основанная на пении псалмовых стихов (особенно из псалмов 116, 129 и 141) с вставленными между ними тропарями, называлась «стихирой» (στιχηρόν, от στίχος — «стих», термина, применявшегося чаще всего к стихам Ветхого и Нового заветов). Тропарь, введенный в определенные каноны (чаще всего после третьей оды), назывался «кипаком» (ύλαχοή)<sup>11</sup>.

Каждому музыкальному жанру отводилось определенное место в богослужении. Музыкальное оформление самого богослужения было строго регламентировано: в зависимости от церковных праздников устанавливался состав песнопений, последовательность молитв и пения. Хоровые произведения исполнялись либо правым хором, либо левым, либо одновременно (встречающиеся иногда в древних «Типиконах» упоминания о трех хорах<sup>12</sup>, видимо, предполагают два хора певчих и хор «народа», то есть прихожан). В установленные моменты богослужения правый и левый хоры могли меняться местами. Песнопения исполнялись не только хорами, но и солистами-псалтами, что также было оговорено в правилах литургии. Нередко одновременно пели два или три псалта<sup>13</sup>. Судя по литургическим памятникам этого периода, все богослужение было буквально пронизано музыкой<sup>14</sup>. Такая насыщенность музыкальным материалом усиливала эмоциональное воздействие богослужения на верующих. Музыка была одним из решающих факторов, способствовавших тому, что византийская литургия превратилась в грандиозное и впечатляющее действие. Не случайно приезжавшие в Константинополь иностранные стремились посетить крупнейшие соборы, чтобы присутствовать на службах, ставших неотъемлемой частью и характерной чертой византийской культуры. Византийские посольства в крупнейших европейских столицах стремились оформить службы «по образу и подобию» константинопольских, так как они в

<sup>11</sup> Историческая эволюция жанров и их разновидностей, практиковавшихся в этот период, недостаточно изучена. Продолжает оставаться много неясного в сути и предназначении таких музыкальных жанров, как «мелодима» (μελόδημα), «калалагмос» (ἀλαλαγμός), «мелизма» (μέλισμα). Интересные свидетельства патристики по этой проблеме собрал Р. Шлёттерер (R. Schlötterer. R. Op. cit.). Но еще предстоит проанализировать весь комплекс источников.

<sup>12</sup> См., например: Παλλοβόλοις·Κεραμεύς A. Ανάλεξτα Τεφρούλοιμιτικής στιχοδόγιας. — Т. В'. — Κν Πετρούλοις, 1894. — Σ. 154.

<sup>13</sup> Прежде принято было считать, что византийская музыка была только одноголосной. Однако недавние открытия и исследования (см., например: Adams M. An. Example of Polyphony in Byzantine Music of the Late Middle Ages // Report of the Eleventh Congress of the International Musicological Society. — Copenhagen, 1972. — Vol. 2. — Р. 737—747; Weincke P. Harmonic Texture in the Byzantine and Early Italian Polyphony // Musica antiqua VII. — Bydgoszcz, 1985. — Р. 219—243) требуют дальнейшего тщательного изучения этого вопроса.

<sup>14</sup> См.: Дмитриевский А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного востока. — Киев, 1895. — Т. I. — С. 1—152; Он же. Древнейшие патриаршие типиконы. — Киев, 1907, passim.

некоторой степени олицетворяли византийский образ жизни. Латинский источник XII века при описании событий 884—887 годов упоминает, что Карл Великий слушал одну из таких служб в византийском посольстве, во время которой греки «пели антифоны богу на своем языке» (*in sua lingua Deo psallerent antiphonas*). По свидетельству автора, пение очень понравилось императору, и он приказал капеллану, знающему греческий язык, «чтобы он изложил по-латыни сам материал [службы] на ту же мелодию» (*ut ipsam materiam in eadem modulatione Latinis redderet*)<sup>15</sup>.

Сложность и многоплановость музыкального оформления богослужений требовали умелого организационного и художественного руководства всей массой певчих. Принципы формирования церковных, монастырских и дворцовых хоров были различными и к тому же постоянно менялись. Функции руководителя переходили от одной должности к другой. Кроме того, во многих источниках одна и та же должность зачастую именуется по-разному. Так, например, епископ Китры Иоанн (XII в.) свидетельствует, что «доместик певчих некоторыми называется протопсалтом»<sup>16</sup>, а Иоанн Зонара — что «регента обычно называют протопсалтом»<sup>17</sup>. Все это затрудняет изучение организационной структуры византийского хора.

Термин «канонарх» впервые упоминается на рубеже V—VI веков: им называли монаха, который ударами палки призывал братию к пению<sup>18</sup>. Три столетия спустя в ямбах Феодора Студита глаголом *κανοναρχεῖν* определялось то, что мы бы сейчас назвали «суфлирование»<sup>19</sup>. В связи с этим возникает предположение, что в монастырских хорах первоначально обязанностью канонарха было незаметно подсказывать певчим «основной тон» песнопения и текст<sup>20</sup>. В монастырском хоре была должность и «эклесиарх». Но составить представление о ней весьма трудно, так как источники приводят самые противоречивые сведения<sup>21</sup>.

Самую важную должность в церковных хорах выполняли «доместики» (от лат. *domesticus* — начальник, предводитель)<sup>22</sup>.

<sup>15</sup> *Monachus Sangalensis. De Carolo Magno. II, 7//Monumenta Carolina ed. Ph. Jaffe.— Berolini, 1867.— P. 673—674.*

<sup>16</sup> Ράλλης Κ., Πότλης Μ. *Op. cit.— Vol. V.— P. 410.*

<sup>17</sup> Цит. по статье: Ράλλης Κ. *Περὶ τοῦ ἀξιώματος τοῦ πρωτοφάλτον//Πρακτικὰ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, XI.— 1936.— Σ. 66—69.*

<sup>18</sup> *Neili Epistolaram liber III, 241//PG 79.— Col. 496 B.*

<sup>19</sup> *Theodori Studitae Iambi 10//PG 99.— Col. 1784 B.*

<sup>20</sup> Еще церковный историк Сократ вместе с чтецами упоминал неких *έλοφαλεῖς* (*Socratis Historia ecclesiastica V, 22//PG 67.— Col. 636 B*). Этот термин, происшедший от глагола *έλοφαλλω* (подставляю, передаю, подсказываю), был хорошо известен еще в античные времена и использовался при описании суфлирования.

<sup>21</sup> См.: *Schlötterer R. Op. cit.— S. 11.*

<sup>22</sup> Термином «доместик» в византийском государстве назывались различные должностные лица; см. об этом: *Du Cange. Glossarium mediae et infimae latinitatis.— Niort, 1884.— T. 3.— P. 160—161; Glossarium ad scriptores mediae et*

Они были наиболее профессионально подготовленными музыкантами и осуществляли художественное обучение хоров (судя по источникам, они имели и другие, немузыкальные обязанности). Доместики выучивали с певчими весь комплекс песнопений, необходимых для богослужений. Именно доместик осуществлял «хирономию» — своеобразную жестикуляцию, посредством которой можно было напоминать певчим движение мелодической линии и выдерживать единый ритм музыкального произведения<sup>23</sup>. Доместик должен был также обладать хорошим голосом, так как сольные номера и фрагменты исполнял в основном он. В обязанности доместика входило и соблюдение установленной последовательности песнопений во время богослужений. Каждый из двух церковных хоров имел своего доместика.

Некоторые источники сообщают, что дворцовый хор, в отличие от церковного, имел четырехступенную иерархию: протопсалт, доместик, лампадарий и магистр<sup>24</sup> (вместе с тем, имеются свидетельства, что доместик левого церковного хора иногда назывался «протопсалтом»<sup>25</sup>). Протопсалта нередко именовали *χορόφορος* (регент) и *ἀρχοφόρος* (запевала)<sup>26</sup>. Протопсалту надлежало «обучать гимнодии, наблюдать за певцами и мелодиями, за ритмом и порядком установленных песнопений»<sup>27</sup>. Должность лампадария вначале заключалась в том, чтобы нести свечу во время богослужения<sup>28</sup>. Затем эту обязанность стал выполнять певчий, имевший хороший голос и исполнявший отдельные сольные построения<sup>29</sup>. Можно предполагать, что до XI—XII веков магистр был лишь учителем певчих (хотя впоследствии этим термином именовали самых выдающихся творцов церковной музыки). Судя по уставу Студийского монастыря, функции доместиков в монастырских хорах некоторое время исполняли «таксиархи»<sup>30</sup>.

Большая роль музыки в церковной, монастырской и государственной жизни вынуждала заботиться о подготовке певчих, способных на высоком художественном уровне исполнять всю музыкальную часть богослужений. Такие певчие воспитывались при церквях и монастырях. С раннего детства они приобщались к религиозной музыке, участвуя вместе со взрослыми во всех богослужениях. Особенно активно подготовка певчих осуществлялась

*infimae graecitatis.— Lugduni, 1688 (Reimpression du Collège de France.— Paris, 1943).— T. I.— Col. 320—322.*

<sup>23</sup> Подробнее о хирономии см. гл. V наст. части.

<sup>24</sup> *Pseudo-Kodinos. Traité des offices, ed. J. Verpreaux.— Paris, 1966.— P. 214.*

<sup>25</sup> Ράλλης Κ., Πότλης Μ. *Op. cit.— P. 534; Goar J. Op. cit.— P. 225.*

<sup>26</sup> См.: Ράλλης Κ. *Op. cit.— P. 67.*

<sup>27</sup> Ράλλης Κ., Πότλης Μ. *Op. cit.— Vol. V.— P. 413.*

<sup>28</sup> *Thesaurus graecae linguae, ab Henrico Stephano constructus.— Parisiis, 1842—1846.— Vol. 5.— Col. 77.*

<sup>29</sup> Ράλλης Κ. *Περὶ τοῦ ἐκκλεσιαστικοῦ ἀξιώματος τοῦ λαμπαδαρίου//Πρακτικὰ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, IX.— 1934.— Σ. 259—261.*

<sup>30</sup> См.: *Theodori Studitae Descriptio constitutionis monasterii Studii, 18//PG 99.— Col. 1709.*

влялась в монастырях. Здесь сам уклад жизни предопределял музыкально-религиозное воспитание. Чтобы представить себе, насколько монастырская жизнь была насыщена песнопениями, достаточно познакомиться лишь с некоторыми фрагментами устава одного из крупнейших византийских монастырей — Студийского. Создание устава приписывается знаменитому писателю и церковному деятелю, наставнику этого монастыря Феодору Студиту (первая половина IX в.)<sup>31</sup>: «Он, [то есть священник], восходит на святой алтарь... и начинается тропарь первого плачального икоса<sup>32</sup> „Христос воскрес из мертвых“<sup>33</sup>. После третьего пения священник говорит стих «Сей день, его же сотвори господь». Братья [поют] тропарь на стих второй „Установите праздник“. И народ опять славит [бога] тропарем. После же его завершения сразу начинается канон... в Праздник воскресения начинается „екаспсалмон“<sup>34</sup>, и мы поем<sup>35</sup> „Господь бог“ в плачальном втором [икосе] и сразу же „Восшествующих“ в том же икосе... и „Всякое дыхание“... Затем начинается канон... В воскресный вечер [служба] начинается с „Блажен муж“ и в понедельник на утренней службе мы опять поем „Господь бог“ в первом икосе и одну кафисму псалма...»<sup>36</sup>. И так был расписан буквально каждый день монастырской жизни. За нарушение установленного порядка песнопений предписывались определенные наказания. Например, предполагалось 100 поклонов за непропетый канон<sup>37</sup> и за опоздание к псалмопению<sup>38</sup>. Но это была лишь одна сторона воспитания певчих. Другая же связана с приобщением к выдающимся образцам византийской церковной музыки и с обучением всем тем навыкам, которыми должен был обладать певчий.

Каждый из них был обязан не только хорошо владеть вокальным искусством, но и блестяще знать весь репертуар песнопений.

<sup>31</sup> См.: Allatius L. *De libris ecclesiasticis Graecorum dissertationes duas.* — Paris, 1645. — Col. 1460.

<sup>32</sup> О системе икосов см. гл. III настоящ. части.

<sup>33</sup> Во избежание свободных переводов и, как следствие, возможной путаницы здесь и далее даны традиционные славянские названия византийских песнопений (конечно, за исключением тех случаев, когда невозможно было установить славянские параллели). Классификация видов славянских песнопений в их связи с греческой терминологией изложена в статье: Момина М. Песнопения древних славяно-русских рукописей // Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. — М., 1976. — Ч. 2. — Вып. 2. — С. 448—482.

<sup>34</sup> τὸ ἑέψαλμον — группа псалмов (3, 37, 62, 87, 102 и 142), включаемых в официальную часть псалмодии утренней службы.

<sup>35</sup> λέγομεν. Греческий глагол λέγω, как и латинский dico, простейшее значение которых «говорю», использовались и в смысле «поко» (см., например: Tardo L. *L'antica melurgia bizantina*. — Grottaserrata, 1938, passim; Uppel M. *Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten*. — Berlin, 1935. — С. 78, 81, 91).

<sup>36</sup> Theodori Studitae *Descriptio constitutionis monasterii Studii*, 2—3//PG 99.— Col. 1705.

<sup>37</sup> Theodori Studitae *Poenae monasteriales* I, 102//PG 99.— Col. 1748.

<sup>38</sup> Ibid., II, 34//PG 99.— Col. 1753.

Со временем многие из певчих становились доместиками, лампадариями, протопсалтами, что также требовало соответствующей подготовки: уметь руководить хором, выучивать с ним весь обширный репертуар песнопений, владеть искусством хирономии, в совершенстве знать все детали богослужений. Когда весь «курс» был пройден, проводился торжественный акт посвящения в певчие, сопровождавшийся определенным ритуалом<sup>39</sup>. В процессе их дальнейшей деятельности проявлялись или не проявлялись способности к композиторскому творчеству. В «Житии» Феодора Студита говорится, что из некоторых монахов выходили не только певчие, но и «создатели кондакарей и песнопений» (χονδακάριοι τε καὶ φραγτογράφοι)<sup>40</sup>. Сам Феодор Студит также упоминает о монахах — «творцах тропарей и мелодий» (τρολαρίματα καὶ μελοφύματα)<sup>41</sup>.

Традиция сообщает нам имена выдающихся создателей византийских песнопений, творивших в период со второй половины VII по X века: Андрей Критский, Иоанн Дамаскин, Косьма Маюмский, деятели Студийского монастыря — Феодор, Иосиф, Анатолий, Климент, Феоктист, Петр, Симеон; подвижники монастыря св. Саввы — Стефан, Феодор, Феофан; монахини — Кассия и Фекла, монах иерусалимский Сергий, Митрофан Смирнский, Иоанн Метофраст, Иоанн Каммениан, аббат Павел, доместик Георгий, патриархи константинопольские — Герман, Тарасий, Никифор I, Мефодий I, Фотий, Игнатий; императоры — Феофил, Василий I, Лев Мудрый, Константин Багрянородный, патриарх иерусалимский Михаил и многие другие<sup>42</sup>. Однако вопрос об авторстве музыки приписывающихся им произведений до сих пор остается открытым, так как его решение связано со многими трудностями. Традиционная византийская терминология, применявшаяся для определения авторов текста и авторов музыки, дает основание для неоднозначных выводов. Принято считать, что термин «гимнод» (ύμνωδός), подобно определениям «мелод» (μελῳδός) и «мелопий» (μελοποιός), обозначал создателя поэтического текста и музыки в первый период развития византийской культуры. С VII века часто стал использоваться термин «гимнограф» (ύμνογράφος), подразумевавший творца текста, соединившего его с мелодом давно существовавших песнопений<sup>43</sup>. Разумеется, такого автора, если его задача состояла только в том, чтобы «подогнать» текст под известную мелодию, нельзя называть музыкантом. Однако

<sup>39</sup> См.: Goar J. Op. cit.— P. 233—234.

<sup>40</sup> Michaelis Monachi *Vita et conversatio Theodori abbatis monasterii Studii*, 29//PG 99.— Col. 273.

<sup>41</sup> Θεοδώρου τοῦ Στουδίου Μεγάλη κατήχησις. Βιβλίον δεύτερα, ἑκδ. ὑπὸ τῆς Αντοχητορικῆς Ἀρχαιογραφικῆς Ἐπιτροπῆς.— Ἐν Πετροπόλει, 1904.— Σ. 606.

<sup>42</sup> См.: Филарет (Гумилевский Д.). Указ. соч.— С. 171—289; Παπαδοπούλος Γ. Σεμβολαὶ εἰς τὴν ἴστοριαν τῆς λαρ̄η ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.— Ἀθῆναι, 1890.— Σ. 231—260.

<sup>43</sup> Στάθης Γ. Οἱ ἀναγνωματιστοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς Μελοποίας.— Ἀθῆναι, 1979.— Σ. 27.

гимнограф мог быть одновременно и творцом музыки<sup>44</sup>. В поздне-византийских и послевизантийских музыкальных рукописях, откуда мы черпаем основные сведения, существует путаница в применении терминов «гимнограф», «мелод», «гимнод», «асматограф», «мелург», «муникос», что затрудняет выяснение истины. Эта проблема должна решаться индивидуально для каждого автора.

Например, есть серьезные основания полагать, что в большинстве случаев Иоанн Дамаскин не имел отношения к музыке, звучавшей с его текстами<sup>45</sup>. Источники, близкие по времени к жизни Иоанна Дамаскина, ни словом не указывают на него как на автора музыки. Автор «Жития св. Стефана» Стефан (вторая половина VIII в.) пишет о нем только как о «самом уважаемом и мудрейшем» (ο τιμώτατος καὶ ποφώτιτος)<sup>46</sup>, а Феофан Исповедник (752—818) — только как о «наилучшем учителе» (διδάσκαλος ἀριστος)<sup>47</sup>. Лишь словарь Свиди (X в.) впервые упоминает о нем как об «даренном муже, дышащем прекрасной музыкой» (πνέων μουσικὴν ... τὴν ἐναρμόνιον)<sup>48</sup>, а Георгий Кедрин — уже как о «мелоде»<sup>49</sup>. Вполне возможно, что укреплявшийся авторитет Иоанна Дамаскина и его деятельность по упорядочению литургии способствовали тому, что ему стало приписываться авторство музыки и песнопений, текст которых он создал. В связи с этим обращает на себя внимание то, что многие песнопения, написанные неким Иоанном Монахом, по традиции также считаются созданиями Иоанна Дамаскина<sup>50</sup>. Не исключено, что Иоанн Монах был одним из многочисленных музыкантов, сочинявших музыку к текстам Иоанна Дамаскина, но впоследствии ореол, сиявший вокруг личности и имени знаменитого гимнографа, затмил их. В подтверждение этого можно указать, что система нотации и музыкально-теоретические трактаты, приписывающиеся некоторыми источниками Иоанну Дамаскину, признаны были поздними интерполяциями<sup>51</sup>.

В отношении музыкального творчества других известных авторов также многое остается неясным. Например, существует достаточно аргументированная версия о двух лицах, носивших имя Косьма и живших в одно и то же время в Иерусалиме<sup>52</sup>.

<sup>44</sup> См.: Velimirović M. The Byzantine Heirmos and Heirmologion.— P. 195.

<sup>45</sup> Follieri H. John Damascene//The New Grove Dictionary of Music and Musicians.— 1980.— Vol. 9.— P. 672—673.

<sup>46</sup> Stephani Constantinopolitani Diaconi Vita S. Stephani Junioris//PG 100.— Col. 1120 A.

<sup>47</sup> Theophani Chronographia//PG 108.— Col. 824 C; см. также col. 841 A — В. Даже значительно позже Иоанн Зонара ничего не сообщает о нем как о музыканте; см.: Joannis Zonare Annalium XV. 6//PG 134.— Col. 1332 A — В.

<sup>48</sup> Suidae ... Op. cit.— P. 545.

<sup>49</sup> Georgii Cedreni Historiarum compendium//PG 121.— Col. 877 A.

<sup>50</sup> См.: Stöhr M. Johannes Damascenos//MGG.— Bd. 7.— Col. 88.

<sup>51</sup> См. следующую главу.

<sup>52</sup> См.: Sa de F. Cosmas the Melodian//New Catholic Encyclopaedia.— 1967.— Vol. IV.— P. 360. См. также: Marzi G. Cosma il Melodo: Canone per il Natal//Vichiana, IV.— 1967.— P. 27—49.

Не являлся ли один из них поэтом, знаменитым Косьмой Майюмским, а другой — музыкантом?

В греческих невменных рукописях часто вместо имени автора музыки стоят обозначения: ἀρχαῖον φῦτα (древнее песнопение), μέλος ἀρχαῖον, μέλος παλαιόν (древний мелос), παρ' ἀνωνύμου τινός (какого-то неизвестного) или просто ἀρχαῖον либо παλαιόν (древнее). Так обозначается наиболее древний пласт произведений, создававшихся до последней четверти XII века. Скорее всего, это творчество неизвестных церковных и монастырских музыкантов — доместиков и протопсалтов, имена которых либо просто забылись, либо скрыты в тени прославленных имен знаменитых стихотворцев.

Но вне зависимости от того, создавалась ли музыка известными авторами, имена которых запечатлены в церковной традиции, или безвестными музыкантами, многие из песнопений благодаря своим выдающимся художественным достоинствам надолго вошли в музыкальную жизнь.

Разнообразие музыкального репертуара вынудило не только искать удобный метод его записи<sup>53</sup>, но и привело к созданию «литургических книг» — рукописных сборников, в которых фиксировались песнопения: или только текст, или текст с нотацией. Считается, что древнейшей такой литургической книгой, появившейся в VIII веке, был «Стихирарий» (Στιχηράριον) — собрание стихир<sup>54</sup>. Предположительно, такие сборники впервые возникли в Константинополе и содержали музыкальный репертуар, исполнявшийся в церкви св. Софии и в Студийском монастыре<sup>55</sup>. Первоначально «Стихирарий» был небольшой по размерам рукописной книгой, куда входили стихиры ἰδιόμελα («имеющие собственный мелос»)<sup>56</sup>, строфы для праздников церковного года со своей собственной мелодией. Постепенно небольшие сборники расширялись и к XI—XII векам превратились в солидные и объемные кодексы. Из-за своей громоздкости они оказались неудобными для применения, поэтому в XI веке начинается процесс дробления «Стихирария», и материал, связанный с отдельными праздниками, стал формироваться в особые сборники. Одновременно использовались сокращенные варианты «Стихирария», возникавшие в результате исключения тех стихир, которые по тем или иным причинам перестали исполняться в данной церкви или монастыре.

<sup>53</sup> Подробнее о разновидностях византийского нотного письма см. гл. IV наст. части.

<sup>54</sup> Lazarević St. Στιχηράριον//Byzantinoslavica, 2.— 1968.— P. 298. Э. Веллес относит создание «Стихирария» к IX в. (см.: Wellesz E. Byzantine music//Proceedings of the Royal Musical Association.— 1932/1933.— Vol. 59.— P. 16), а Г. Статис — даже к XII в. (Στάθης Γ. Τὰ χειρόγραφα Βεζαντινῆς Μορφῆς — Αγίου Ὁρος. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων Βεζαντινῆς Μορφῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς Βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν Μονῶν καὶ Σχητῶν τοῦ Ἅγιου Ορού.— Τ. Α'.— Αθῆναι, 1975.— Σ. λα').

<sup>55</sup> Lazarević St. Op. cit.— P. 298.

<sup>56</sup> См.: Marzi G. Tradizione e modernità nella musica bizantina. Un idiomelico//Rivista internazionale di musica sacra, I. I.— 1980.— P. 61—81.

Другим ранним собранием был «Ирмолог» (Εἰρμολόγιον), содержащий в порядке ихосов ирмосы канонов церковных праздников<sup>57</sup>. Такого типа сборники также стали получать большое распространение<sup>58</sup>.

Музыка не только насквозь пронизывала церковный обиход, но и по-прежнему была неотъемлемой частью жизни византийского государства. Исследуя известное сочинение «О церемониях», приписанное императору Константину VII Багрянородному, Ж. Гандшин выявил сообщения почти о 400 песнопениях, исполнявшихся по различным поводам<sup>59</sup>. Здесь и песня-шествие (ἀλελατικός), и песня, сопровождавшая конную процессию (δρομικόν), и хоровод (χορευτικόν), и пение при императорском застолье — «аккламации», и специальные гимны, звучавшие во время обрядов посвящения в патрикии и назначения гипарха<sup>60</sup> и т. д.

Важное место отводилось музыке и в жизни византийской армии, которая заимствовала многое из военной музыки римлян<sup>61</sup>. Как можно судить по различным источникам, наиболее распространенным инструментом в византийской армии была букцина (βούχιον, от лат. *buccina*). В некоторых свидетельствах как синоним названия букцины используется термин ἡ ταῦραία<sup>62</sup>. Такое название (от греч. *taύρος* — бык) говорит о характере звучания инструмента. Существовало несколько разновидностей букцины, разница между которыми еще не изучена. Маленькую букцину называли иногда тубой<sup>63</sup>. В источниках упоминается и другая разновидность букцины — «скиталий»<sup>64</sup>. Во время сражения букцинист занимал место рядом со стратегом и по его указанию подавал различные сигналы, служившие понятными для войск приказами. Например, особыми фанфарами букцины подавались сигналы к движению и остановке кавалерии. В каждом значительном воинском подразделении был свой букцинист. Активно использовались также труба (ἡ σάλπιγξ)<sup>65</sup> и ручной барабан

<sup>57</sup> Подробнее об этом см.: Velimirović M. The Byzantine *Heirmos* and *Heirmologion*. — Р. 198—203.

<sup>58</sup> Папа Павел I (757—767) послал королю франков Пипину Короткому (751—768) среди прочих греческих книг две музыкальные рукописи, которые он именует «*antiphonale et responsale*» (Monumenta Germaniae Historica. — Berolini. 1892.— Т. I.— Р. 529). Остается только догадываться, какие греческие лингвистические книги подразумевались под этими латинскими терминами.

<sup>59</sup> Handschin J. Das Zeremoniewerk Kaiser Konstantins und die sangbare Dichtung. *passim*.

<sup>60</sup> Светские должности в византийской империи.

<sup>61</sup> См.: Wille G. *Musica romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. — Amsterdam. 1967.— S. 75—104.

<sup>62</sup> Leonis Philosophi *Tactica* VII, 31; VII, 68//PG 107.— Col. 741, 753.

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Как видно, в рукописи трактата «Тактика», опубликованной в греческой патрологии, неверно передано название этого инструмента σκουτάριος (PG 107.— Col. 741). Ни в одном другом источнике такое название не зафиксировано. Со времен поздней античности известен инструмент σκετάλιον (см.: Pollicis *Onomasticon* IV, 82; *Athenaei Deipnosophistai* IV, 177 A § 79).

<sup>65</sup> Не исключено, что в некоторых случаях «трубой» называли букцину.

(τὸ τύπλανον), подававшие, по свидетельству византийского историка Льва Диакона (Х в.)<sup>66</sup>, сигнал к началу сражения. По сообщению, содержащемуся в сочинении императора Никифора Фоки (963—969), звуки трубы возвещали и окончание сражения<sup>67</sup>. Музыкальные инструменты принимали участие в военных «тактических хитростях». Например, в трактате «Тактика», который приписывается императору Льву Философи (886—912), дается такой совет будущему стратегу: «Когда ты наступаешь с большим войском, звучи одной или двумя букцинами, чтобы неприятель подумал о маленьком отряде. Если же ты имеешь маленькое войско — звучи многими букцинами, [как] бывает, когда наступает много [войска]»<sup>68</sup>.

Начиная со второй половины IX века проявляется интерес к античной музыкальной культуре. Он был связан со стремлением византийцев понять духовные достижения древности и осознать себя ее наследниками. Противоборство между языческой и христианской музыкой в конце концов завершилось победой последней. Поэтому на новом этапе развития внимание к музыкальной культуре античности никак не могло омрачить победное шествие христианской музыки, проникшей во все уголки византийской жизни и прочно укрепившейся в быту и сознании людей. К тому же подлинно древняя музыка уже перестала существовать как живое искусство, поскольку в корне изменилась музыкальная практика и навсегда ушли в прошлое нормы художественного мышления, лежавшие в ее основе. От древней музыки сохранились лишь теоретические памятники, повествующие о ее звуковой системе и особенностях музикации. Среди наиболее культурной части византийского общества ширится интерес к сочинениям древнегреческих музыкальных теоретиков. Их собирают, переписывают и изучают. Так, по приказу императора Константина VII Багрянородного создается собрание выдержек из трудов древнегреческих музыкальных теоретиков<sup>69</sup>. Благодаря деятельности ученика патриарха Фотия, неутомимого собирателя древнегреческих рукописей архиепископа Кессарии Каппадокийской Арефы (850—932), был сохранен такой ценный памятник античной культуры, как «*Ономастикон*» Поллукса (полное имя Юлий Полидевк, II в. н. э.). В этом сочинении имеется много материалов, связанных с древней музыкой, особенно о музыкальных инструментах и музыкантах-инструменталистах. Созданный в X веке знаменитый словарь «Свіда» также содержит большое количество статей по античной музыке. Начинают упоминаться

<sup>66</sup> Leonis Diaconi *Historiae* I. 7—8; II, 6; III, 1; IV, 3 etc.//Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae. Pars XI.— Bonnæ. 1828.— P. 14—15, 24, 36, 59, 109—110.

<sup>67</sup> Nicēphori Phocae *De velitatione bellica* 17//Ibid.— P. 234.

<sup>68</sup> Leonis Philosophi *Tactica* XVII, 28//PG 107.— Col. 920.

<sup>69</sup> См. ч. I, гл. II, § 2 наст. изд.

древнегреческие мифы о музыке и музыкантах<sup>70</sup>. Знания о древней музыке становятся характерной приметой культурного человека и, наоборот, незнание ее расценивалось как невежество. Когда Арефа в памфлете «Хирофакт, или Ненавистник чародейства» подвергает критике своего идеального врага — Льва Хирофакта (также знатока и поклонника античности), он представляет самого Хирофакта и его приверженцев в виде пародии на «музыкальный хор», участники которого не имеют представления ни о науке гармонии, ни об учении о звуках, интервалах, родах, системах, тональностях, модуляциях<sup>71</sup> — то есть не знают всего того, что составляет содержание древнегреческой теории музыки.

В истории византийской музыки XII век ознаменовался крупным событием, значение которого трудно переоценить. Именно с последней четверти XII века получает распространение новый тип нотного письма (так называемая «средневизантийская нотация»), имевший несравненно больше возможностей для фиксации музыкального материала, чем все предшествующие формы византийской нотографии. Его внедрение в художественную практику означало перелом в музыкальной жизни. Теперь византийские мелурги не испытывали существенных затруднений при записи музыки. В рукописях могли фиксироваться любые звуковысотные последовательности и довольно разнообразные ритмические формулы (хотя и не столь многоплановые, как звуковысотные). Все это способствовало раскрепощению творческой фантазии, и создатель музыки мог быть уверен, что рукопись донесет до певчих многие детали музыкального материала, начиная от точной величины интервала между звуками и кончая приемами исполнения.

К XII—XIII векам в Византии сложилась целая система песнопений, применявшаяся в государственной и культовой сферах. Ее специфика заключалась в том, что она состояла из довольно ограниченного числа жанров, сформировавшихся еще на предыдущем историческом этапе развития (псалм, канон, тропарь, гимн, стихира) и служивших основным ядром музыкальной практики. Однако исполнение того или иного жанра, время и место использования в музыкальном оформлении богослужений, своеобразие его содержания и тематики, особенности текста и методов исполнения — все это способствовало закреплению за песнопениями определенных названий<sup>72</sup>. Так, например, многие песнопения получили наименования по своим начальным словам<sup>73</sup>:

<sup>70</sup> См., например: Theodori Prodromi Epistolae VII, 37—40 // PG 113. — Col. 1263.

<sup>71</sup> См.: Шангин М. Византийские политические деятели первой половины X в. // Византийский сборник. — М.; Л., 1945. — С. 237.

<sup>72</sup> См.: Χρύσανθος τοῦ εἰς Μαδύτων Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς. — Τεργέστη, 1832 (ἐκδ.γ. — Ἀθῆναι, 1977). — Σ. 178—180. Χονδρουζίος Στ. Ὁ Δαμασκηνός, ἡτοι θεωρητικὸν πλήρες τῆς βεζαντινῆς μουσικῆς. — Λευκωσία, 1936. — Σ. 93—96.

<sup>73</sup> Подробнее об этом см.: Φιλόξενος Κ. Θεωρητικὸν στοιχειῶδες τῆς μουσικῆς. — Κωνσταντινούπολις, 1868. — Σ. 172—199.

«Славословные» (Δοξαστικά) — по первому слову знаменитого восклицания «Слава (Δόξа) отцу и сыну, и святому духу» (так называемая малая доксология); «многомилостивые» (πολυέλεοι) — псалмы 134 и 135, содержащие частое повторение слова «милость» (τὸ ἔλεος); «величальные» (μεγαλυνάσια) — по начальному глаголу 9-й оды канона «Величит (μεγαλύνει) душа моя господа» (От Луки I, 46—55); «блаженны» (μακαριοι) — тропари, исполнявшиеся с заповедями блаженства («Блаженные нищие духом» — От Матфея V, 3—12 — и т. д.); «на хвалитех» (Εἰς τοὺς Αἴνους) — припевающиеся к строкам псалма № 146 «Хвалите господа» (Αἴνετε τὸν Κύριον); стихиры на «Господи возвах» (Εἰς τὸ Κύριε ἐκέχραξα), припевающиеся к псалмам № 129, 140, 141, первый стих которых имеет слово «возвах» (ἐκέχραξα); «непорочные» (ἀμώδοι) — псалм № 118 с начальной фразой «Блаженны непорочны в пути»; «херувимская» (χερούβικά) — песнопение, начинающееся со слов «Иже херувимы» (Οἱ τὰ Χερούβιμ); «санаксандарии» (ἀνοιξαντάρια) — по тексту из псалма № 103 ст. 28 (ἀνοίξαντος δέ σου τὴν χεῖρα — «отверзая же руку твою») и т. д.

В другой группе названия песнопений образовывались в зависимости от времени их использования: «утренние» (Ἐωθινά) — 11 евангельских стихир, звучавших на утрене; «отпустительные» (ἀπολυτικά, от ἡ ἀπόλυσις — отпуст, отпущение) — тропари, завершившие великую вечерню; «эксапостиларии» (ἐξαποστελλόμενα) — певшиеся после канона и повествовавшие, как посылаются (ἐξαποστέλλεται) свет для сотворенного мира (другое название — «светильны», от φωταγωγικά — «светонесущие»); «причастны» (κοινωνικά) — исполнявшиеся во время причастия.

Песнопения следующей группы именовались по основной своей теме: «троичные» (τριαδικοί) — прославлявшие Троицу; «богородичные» (Θεοτοκία) — посвященные Марии; «крестобогородичные» (σταυροθεοτοκία) — о страданиях Марии перед крестом, на котором был распят Иисус; «мученические» (μαρτυρικά) — о христианских мучениках; «доксологии» (δοξολογία, буквально — славословия) — антифонные гимны, венчающие заутреню (иногда они называются «большой» или «великой доксологией», в целях отличия от уже упоминавшейся «малой доксологии»); «воскресные» (ἀναστάσιμα) — прославляющие воскрешение Иисуса; «кресто-воскресные» (σταυροαναστάσιμα) — о страданиях Иисуса на кресте и его воскресении; «догматики» (δογματικά, от δόγμα — «догмат») — о «вочеловечивании» (ἡ ἐνανθρωπησίς) бога; «молебны» (κατανυκτικά, от κατανυκτικόν — благочестивое) — в которых верующие просили прощения за грехи.

Отдельные песнопения получили свои наименования по некоторым побочным признакам: «катафасии» (καταβασίαι) — припевы которых верующие вставали (от καταβαίνω — схожу [с скамьи]); «седальны» или «кафисмы» (καθίσματα) — исполнявшиеся обычно сидя (от καθίζω — усаживаюсь); «неседаль-

ный» (ἀκάθιστος) — при его исполнении не разрешалось сидеть и т. д.

Эти песнопения имели и чисто музыкальные отличия. В одних были более развиты звуковысотные стороны музыкального материала, в других — ритмические. Песнопения отличались также темпом, характером звучания: они могли быть величественными, повествовательными, трагическими, лирическими, распевными, речитативными и т. д. Благодаря сумме всех этих особенностей и признаков и складывался «стиль» каждой разновидности песнопений.

Традиционные, освященные веками формы византийской культовой вокальной музыки среди прочего следовали одному важному принципу: каждому слогу текста соответствовал чаще всего один звук (в противоположность фольклорным образцам музыкально-художественного творчества). Это было связано с важнейшей установкой, гласившей, что музыка должна помогать слушателю лучше уяснить и прочувствовать смысл богослужебного текста. Для наилучшего, то есть наиболее отчетливого звучания текста не следовало давать волю музыкально-художественной фантазии и свободу импровизации, которые могли различными музыкальными «излишествами» отвлечь внимание прихожан и тем самым заслонить ясное и членораздельное исполнение текста. Музыка ни в коем случае не должна была превалировать над текстом. Поэтому наиболее приемлемой формой взаимодействия музыки и текста было положение, при котором на мельчайшую единицу звучащего текста — на один слог — приходился один звук.

Подобные ограничения сковывали творческую свободу музыкантов и, несмотря на всяческие запреты, они систематически, в большей или меньшей степени, нарушались. Отход от принципа «слог-звук» обнаруживается уже в рукописях X века<sup>74</sup>. Конечно, первоначально осуществлялись робкие попытки, выражавшиеся в том, что отдельные слоги текста иногда распевались на двух или трех звуках. Достаточно часто это наблюдалось в песнопениях, собранных в «Стихиаре» (в отличие от «Ирмолога», где традиционный принцип чаще всего сохранялся). С течением времени на смену единичным распевам одного слога двумя-тремя звуками приходят развернутые вокализы с длительными мелодическими линиями. К XII веку такой художественный метод распространяется<sup>75</sup> и, в конце концов, к XIII—XIV векам становится ведущим.

<sup>74</sup> Strunk O. Melody Construction in Byzantine Chant//Actes du XII<sup>e</sup> congrès international d'études byzantines. Ochride 10—16 Septembre 1961.— Belgrad, 1964.— Vol. I.— P. 365—373.

<sup>75</sup> Levy K. A Hymn for Thursday in Holy Week//Journal of the American Musicological Society, 16.—1963.— P. 156; Raasted J. Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscript (MMB. Subsidia VII).— Copenhagen, 1966.— P. 118.

Новый стиль получил название «калофонического» (καλοφωνικός — «прекраснозвучный»). Его важная черта — главенство музыки над текстом, так как теперь основная цель византийских мелодов — создание яркого и эмоционально воздействующего музыкального материала, независимого от текста. В калофоническом стиле текст представлял собой бесчисленные повторения одних и тех же слов и даже целых фраз. Кроме того, здесь систематически применялось рассечение слов посредством введения в них серии ничего не обозначающих слогов *τε*, *qe*, *κι*, *χι*, *υι*, *τι*, *ϙι*, *χω*, *χα* и т. д.<sup>76</sup>, а в некоторых случаях в одно песнопение внедрялся текст из другого. В результате таких приемов первоначальная последовательность текста полностью нарушалась, и все внимание слушателя сосредоточивалось на восприятии музыкального материала.

Конечно, не следует думать, что создатели калофонических произведений якобы вообще не учитывали смысловой направленности распевающихся текстов. Необходимо помнить, что круг церковных песнопений, их тематика и тексты с детства были известны прихожанам, поэтому каждый из них хорошо знал, о чем поется в «отпустительных», «херувимских», «блаженных» и других песнопениях. Уже сама начальная фраза, которая даже в новом стиле излагалась чаще всего без «калофонических искажений», давала слушателю ясное представление о тематике звучащего произведения. Значит, все последующие отступления от текста не влияли на понимание его смысла, а калофонические распевы воспринимались как импровизация на «заданную тему». Слушатель получал сжатую информацию о теме в самом начале песнопения, а все последующее калофоническое развитие рассматривалось как ее искусное музыкальное воплощение.

Так как произведения, написанные в новом стиле, были более сложны для исполнения, чем традиционные, первоначально они пелись только солистами, которые в этих случаях именовались «калофонарь» (καλοφωνάρης) или «монофонарь» (μονοφωνάρης). Совершенно естественно, что калофония способствовала развитию вокального искусства, так как исполнять столь сложные построения могли певцы, обладавшие высочайшей профессиональной выучкой. Впоследствии, с распространением и утверждением калофонии, произведения нового стиля начали постепенно звучать и в исполнении хоров. Практика калофонии вызвала к жизни и особые разновидности певческих книг. Одна из них получила название «Псалтикон» (от ἡ φαλτική — искусство певчего). В этой книге содержались орнаментированные напевы, предназначавшиеся для протопсалтов. Другая книга — «Асматикон» (от τὸ φόρμα — песня) — включала в себя аналогичные произведения (многие из них изобиловали слоговыми вставками), не рассчитан-

<sup>76</sup> Подробнее об этом см.: Williams E. The Treatment of Text in the kalophonic Chanting of Psalm//Studies in Eastern Chant, 2.— 1971.— P. 179—180.

ными на хоровое исполнение<sup>77</sup>. На рубеже XIII и XIV веков получает распространение также «пападики» (пападиχή). Это прилагательное (буквально — пападическая) произошло от существительного лαλῆς, использовавшегося не только в своем обычном значении (священник, духовник), но и применительно к церковным чтецам и певцам. Отсюда возник термин лαλαδιχή τέχνη (пападическое искусство). Впоследствии он был перенесен и на литургические книги, содержащие песнопения вечерней и утренней служб, а также исполнявшиеся во время литургии и во время других церковных обрядов. В обиходе они стали называться просто «пападики»<sup>78</sup>. Наиболее древний сохранившийся образец такой книги датируется 1336 годом и хранится в Афинской национальной библиотеке (*Codex Atheniensis 2458*)<sup>79</sup>.

Новый византийский музыкальный стиль оказал решающее влияние на изменение структуры песнопений, которая теперь полностью зависела от чисто музыкальных закономерностей. Например, нередко в начало и в конец песнопений вставлялись так называемые «кратими» (τὰ κρατίμα) — особые построения, основанные на серии однотипных слогов, музыкальный материал которых, в зависимости от содержания произведения, выражал жалобу, страх, радость, печаль. Византийские музыканты считали, что кратими, расширяя форму произведения, как бы «сохраняют», «удерживают» (χρατοῦσιν) его мелос<sup>80</sup>. В последние столетия византийской империи появляется даже своеобразная певческая книга, называемая «Кратиматарием» (Τὸ Κρατηματάριον), представляющая собой собрание наиболее известных и художественно совершенных кратим, активно использовавшихся в музыкальной практике.

Калофонический стиль дал возможность византийским мелургам оживить музыкальный материал народными интонациями. Так, некоторые кратими в рукописях получают наименования ἔθνικόν (народное), φετταλικόν (фессалийское), φράγκικόν (европейское), λερπτικόν (персидское) и т. д. Это говорит об интонационных связях кратим с музыкой определенных областей и даже народов. Отдельные кратими назывались по звучанию с используемыми в них слогами. Например, если кратима распевалась на слоги «а-не-на» (αὐρυα), она называлась «ненанизмата» (νεναύιμπατα), если на «те-ре-ре» (τερερε) — «теретизмата» (τερετίμπατα) или «теретизма» (τερετίμπος). В последнем случае ясно видно желание возродить одноименную песню, известную в

<sup>77</sup> См.: Salvo B. di. Asmatikon//Bollettino della Badia greca di Grottaferrata. XVI. — 1962. — Р. 135—158; Idem. Gli Asmatika nella musica bizantina//Ibid., XII. — 1959. — Р. 45—50, 127—145; XIV, 1960. — Р. 145—178.

<sup>78</sup> Несмотря на то, что транслитерация этого слова выглядит indeclinabile, за ним будет сохраняться женский род, как и в греческом языке.

<sup>79</sup> См.: Στάθης Γ. Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς Μελοδοποίης. — Σ. 44.

<sup>80</sup> Ibid. — Р. 115—116.

народе еще с языческих времен<sup>81</sup>. Не случайно некоторые церковные деятели связывали используемые в кратимах слоговые распевы со стремлением подражать голосом звучанию кифары или пению цикады<sup>82</sup>. Ведь древнегреческая «теретизма» первоначально представляла собой подражание пению цикад. Несмотря на иные ладоинтонационные формы и художественные задачи, новая и древняя теретизмы имели одну общую черту — свободный распев мелодической линии не зависел от текста, а рождался фантазией создателя музыки. Так, на новом этапе музыкального развития в церковной музыке возрождается некогда изгнанный принцип свободного музенирования.

Не следует забывать, что византийские музыканты ежедневно слышали не только культовые песнопения, но и народные песни, военную и другую инструментальную музыку. Хорошо известно, что певчие крупнейших константинопольских храмов св. Софии и св. Апостолов участвовали и в церковных богослужениях, и во всех официальных церемониях императорского двора, где важное место отводилось инструментальной музыке. Поэтому, несмотря на то, что в православной церкви инструментальная музыка была запрещена, певчие постоянно соприкасались с ней и хорошо знали ее особенности. Подобные художественные контакты не обходились без взаимовлияний. Не исключено, что «невокальные» методы письма во многих кратимах, присутствие в них различных «фиоритур», зачастую напоминающих инструментальные пассажи, — результат влияния инструментальных жанров. Такое предположение подтверждается и тем, что в византийских музыкальных рукописях многие кратими именуются ὄφαντικόν (инструментальное), τρούπλετι (труба), χαρλάνα (колокол), στήμαντρον (колокол в деревянном каркасе, использовавшийся в монастырях). В среде церковных историков даже существовало мнение, что слоги, применяемые в кратимах, аналогичны звукоподражательному образованию τήνελλα (что приблизительно можно перевести как «тра-ля-ля»), посредством которого еще античные инструменталисты, исполнители на авлосе и лире, воспроизводили голосом звучание различных инструментальных фрагментов<sup>83</sup>. Таким образом, вопреки препятствиям, поставленным на пути проникновения инструментальной музыки в церковь, некоторые ее принципы нашли свое выражение в кратиме — жанре, наиболее ярко запечатлевшем характерные особенности калофонического стиля<sup>84</sup>. Этот стиль также способствовал раз-

<sup>81</sup> См. ч. I, гл. I наст. изд.

<sup>82</sup> Эти материалы приведены в статье: Βαμβούδάκης Ἐμμ. Τὰ ἐν τῇ Βυζαντίνῃ Μουσικῇ κρατηματά//Ἐλετηρίς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, 10. — Ἀθῆναι, 1933. — Σ. 354.

<sup>83</sup> См.: Βαμβούδάκης Ἐμμ. Op. cit. — Р. 354

<sup>84</sup> Высказывается даже предположение, что слоги античной сольмизации византийских кратим и теретизм представляют собой две стадии в едином эволюционном процессе, выступая своеобразными «заменителями» инструмен-

витию той музыки, которая в наше время именуется «программной». В греческих музыкальных рукописях можно обнаружить кратимы с названиями λόταρις (река), ἄρδων (соловей) и им подобными.

К сожалению, история не сохранила свидетельств византийской музыкальной эстетики XIII века о калофоническом мелосе вообще и о кратимах, в частности. Но некоторые из более поздних церковных деятелей (афонские схолиасты Агапий и Никодим, архиепископ Закинфа Дионисий Латас) порицают кратимы «за их чрезмерные длинноты» и «бесполезность»<sup>85</sup>. Нужно думать, что первоначальная клерикальная реакция на калофонию была резко отрицательной, ведь новый стиль подрывал важнейшие традиционные эстетические принципы старой музыки. Однако художественная сила произведений калофонии и мастерство мелургов-калофонистов в конце концов восторжествовали. Этому способствовало также и то, что наиболее дальновидные и реалистические мыслящие церковные иерархи понимали, какое сильное эмоциональное воздействие оказывали калофонические песнопения на верующих. Поэтому, как бы далек ни был калофонический стиль от традиций, освященных православием, нельзя было долго противодействовать его внедрению в оформление богослужений.

После того, как калофонический стиль одержал победу и распространился повсеместно, церковной эстетике не оставалось ничего другого, как найти аргументы, доказывающие соответствие такой музыки религиозным идеалам. В результате оказалось, что кратимы с набором слоговых вставок существовали еще «со времен божественных пороков», а сами слоги являлись ничем иным, как «тайными словесами апостола Павла», символизирующими «невыразимость» бога<sup>86</sup>. Появлялись даже попытки объяснения смысла вставных слогов<sup>87</sup>. В некоторых случаях создание калофонии (как, впрочем, и почти всего в византийской музыке) стало приписываться Иоанну Дамаскину<sup>88</sup>, хотя в действительности в его времена ни о какой калофонии не могло быть и речи. А такой крупный историк церкви, теолог и литургист, как Никифор Каллист (XIV в.) идет еще дальше: он считает «радетелем калофонии» (χαλλιφωνίας ἐπιμελούμενος) даже Романа Сладкопевца<sup>89</sup>. Такие тенденциозные высказывания продолжались и в

тальной музыки (см.: Touliatos-Banker D. Solmization in the Ancient Greek and Byzantine Traditions//Musica antiqua VII. Acta Scientifica.— Bydgoszcz. 1985.— Р. 563). Однако скорее всего вокальное подражание инструментальному способу изложения музыкального материала было лишь частью тенденции общей для всего калофонического стиля, характеризовавшегося свободой музыкального выражения, не скованного синтаксическими рамками текста.

<sup>85</sup> См.: Βαμβούδακης Ἐμμ. Op. cit.— Р. 355.

<sup>86</sup> См.: Βαμβούδακης Ἐμμ. Op. cit.— Р. 354.

<sup>87</sup> Подробнее об этом см.: Χρεπανθος τοῦ εἰς Μαδύτων. Op. cit. § 445.— Р. 203.

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Νικηφόρος Κάλλιστος. Ἐφηνεία εἰς τοὺς αναβαθμοὺς τῆς ὀκτωήχου.— 'Εν 'Ιεροσαλύμοις. 1862.— Σ. 127.

послевизантийскую эпоху. Так, например, критский монах XVII века Герасим в своем сочинении «Толкование» (Ἐξήγησις) не только повторяет почти все основные вышеприведенные объяснения, но и пытается обосновать причину, по которой в кратимах и теретизмах наряду с «бессмысленными» гласными звуками используются буквы «ταу» (τ) и «ρο» (ρ): оказывается, одна из них является олицетворением святой Троицы (отца, сына и святого духа), а другая — основание всего сущего, то есть бога-отца. Для подтверждения этого Герасим указывает на то, что буква «ταу» обозначает число 300 (τ'), а слово «основание» (φίζα) начинается с буквы «ρο»<sup>90</sup>. Все эти сентенции — очевидное свидетельство триумфа калофонии.

Некоторые историки церковной музыки склонны видеть причину происхождения калофонии в случайности. Например, иногда допускается, что слоговые вставки возникли следующим образом. Во время одной из придворных церемоний звучал хор «Te reget expressatus» («Мы ожидаем тебя, царь»). Затем хор якобы часто повторял начальное «te reget», опуская заключительное слово, что в конце концов превратилось в повторение «te-reget», откуда и произошло «te-ge-гет» (в греческом варианте: τετερεψει)<sup>91</sup>. Несмотря на некоторую правдоподобность описанного рассказа, он не отражает объективных причин возникновения и развития калофонического стиля, истоки которого находятся в нормах художественной и общественной жизни Византии.

Кроме уже упоминавшегося стремления к свободе музыкального выражения, не скованного синтаксическими рамками текста, существовала и другая, не менее важная причина стремительного распространения калофонии — внедрение средневизантийской нотации, которая по своим описательным возможностям не шла ни в какое сравнение с исторически предшествующими формами письма. Действительно, сложная музыкальная ткань калофонических произведений могла стать доступной для массы исполнителей только тогда, когда появился способ ее фиксации в рукописях. В противном случае эти произведения оставались бы достоянием лишь отдельных мелургов, приверженцев нового стиля. Поэтому до появления средневизантийской нотации развитие калофонии было невозможно. Следует добавить, что освобождение Константиноя в 1261 г. от полувекового латинского господства, радостный дух созидания, возрождение национальной культуры и науки, восстановление разрушенных памятников архитектуры (дворцов, храмов) — все это также создавало условия для утверждения нового музыкального стиля с его развернутыми мелизматическими формами, с его помпезными и величественными распевами. Не случайно историки называют этот этап визан-

<sup>90</sup> См.: Πανδέκτη τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, 5.— Κωνσταντινούπολις. 1851.— Σ. 885—891.

<sup>91</sup> Βαμβούδακης Ἐμμ. Op. cit.— Р. 356.

тийской музыки таким знаменательным термином, как *Ars nova*<sup>92</sup>.

Начиная с XIV века в византийских музыкальных рукописях рядом с нотным текстом фиксируются имена мелургов — создателей песнопений. Благодаря этому становятся известны многие выдающиеся мастера византийской музыки, жившие в XIII веке и позднее. Однако на пути к правильному и объективному пониманию их творчества еще стоит много преград. Бесчисленное множество сочинений византийских авторов до сих пор не изучено. Кроме того, наука до сих пор не располагает фактологическими данными, связанными с жизнью и деятельностью абсолютного большинства византийских мелургов (исключения единичны). Речь идет не только об отсутствии сведений, внушающих полное доверие, но и вообще о каких-либо даже косвенных материалах, на которых можно было бы строить более или менее правдоподобные гипотезы. Об уровне изучения этого вопроса говорит хотя бы такой факт: в течение последнего столетия различные исследователи столь неоднозначно определяли время жизни самого выдающегося мелурга Иоанна Кукузеля, что эти «колебания» достигли периода в четыре столетия<sup>93</sup>. Таким же не менее показательным примером может служить и то, что на протяжении длительного времени путали никейского императора Иоанна III Ватаца (1222—1254) с музыкантом Иоанном Ватацем, жившим в середине XV века<sup>94</sup>. Таким образом, делать основательные исторические экскурсы, связанные с деятельностью византийских музыкантов, в настоящее время очень сложно. Ограниченност материяла, находящегося в распоряжении музыковедения, и весьма недостаточное его историческое и теоретическое осмысление нужно учитывать и при знакомстве с нижеприводящимся обзором.

Как можно судить по рукописным материалам, наибольшую популярность в докукузелевский период получило творчество Никифора Итика (*Ηθικός*)<sup>95</sup>, жившего в конце XIII — начале

<sup>92</sup> Williams Ed. A Byzantine «Ars nova»: The 14th-century reforms of John Koukouzeles the chanting of Great Vespers//Aspect of Balkans continuity and change (Contribution to the International Balkan Conference held at ULCA. October 23—28, 1969).— Mouton the Hague — Paris, 1972.— P. 211—220; Στάθης Γ. Οι ἀναγραμματιστοί καὶ τὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς Μελοδοΐας.— Σ. 66—71.

<sup>93</sup> Например, крупнейший греческий музыкальный историк конца XIX — начала XX вв. Г. Пападопулос считал, что Иоанн Кукузель жил на рубеже XI—XII вв. (см.: Παπαδόπουλος Γ. Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τὴν λαζαρίην ἐκκλησιαστικῆς Μοναστηρίου.— Σ. 261—262. Idem. Ἰστορικὴ ἐπισκόπησης τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μοναστηρίου.— Ἀθῆναι, 1904.— Σ. 75). К. Крумбахер же относил его деятельность к границе XV—XVI вв. (Krumbacher K. Geschichte der byzantinischen Literatur. 2. Aufl.— München, 1897.— S. 288. См. также: Stanschewa-Braschowanova L. Kukuzeles//MGG.— 1958.— Bd. 7.— Col. 1888—1890).

<sup>94</sup> Подробнее об этом см.: Velimirović M. Two Composers of Byzantine Music: John Vataizes and John Laskaris//Aspects of Medieval and Renaissance Music.— New York, 1966.— P. 819—821.

<sup>95</sup> Так как здесь впервые на русском языке излагаются имена и прозвища большинства византийских мелургов, они даются и по-гречески.

XIV веков. Чаще всего в рукописях упоминаются его песнопения «Тебя воспеваем» (*Σὲ ὑμνοῦμεν*), «Вечери твоей тайны» (*Τοῦ δειπνου σοῦ μυστικοῦ*), «Буди имя господа» (*Εἴη τὸ ὄνομα Κυρίου*), «Хвалите господа», «Да молчит» (*Σιγησάτω*) и другие. Среди более старших его современников, живших во второй половине XIII века, известны имена Аvasиота (*Αβασιώτης*), Феодора Мануугра (*Μανουγρᾶς*), Германа-монаха, Григория-доместика, Михаила Пацада (*Πατζάδος*), Клова (*Κλῶβας*), Николая Каллиста (*Κάλλιστος*), Николая Кабана (*Καμπάνης*), Карвуниариота (*Καρβουναριώτης*), Льва Алмириота (*Άλμυριώτης*), Фоки Филадельфа (*Φιλαδελφείας*), Симеона Псирицкого (*Ψηρίτζης*). К сожалению, ничего определенного о характерных чертах творчества этих мелургов сказать невозможно, так как сохранившиеся их немногочисленные произведения дошли до нас в обработке более поздних мастеров (см. далее), которые зачастую радикально изменяли первоисточники.

Классический композиторский период в истории византийской музыки начинается с Иоанна Глики (жил, как и Никифор Итик, на рубеже XIII—XIV вв.), положившего начало целой школе выдающихся мелургов. Иоанн Глика был образованнейшим человеком своего времени, знатоком риторики и грамматики (сохранился даже один из его трактатов — «О правильном синтаксисе»)<sup>96</sup>. Он активно участвовал в общественно-политической и культурной жизни государства, а с 1315 по 1320 годы был константинопольским патриархом. Иоанн Глика вошел в историю византийской музыки как мелург и автор текстов многих песнопений. На протяжении ряда лет он служил в церкви св. Софии в Константинополе. Его сочинения получили большое распространение. Не исключено, что сохранившееся за ним прозвище «Глика» (*γλυκύς* — «сладостный») связано с признанием его творческой деятельности. Особенно знаменитыми стали 11 его утренних троепарей на слова Льва Мудрого и музыка гимна «Тебя воспеваем». Известна также его «херувимская», которая в рукописях упоминается с прилагательным *δυστιχόν* («западное»). Иоанн Глика постоянно занимался педагогической деятельностью. Среди его учеников были такие выдающиеся мастера, как Иоанн Кукузель и Ксена Корона, оказавшие большое влияние на развитие византийской музыки. Поэтому нередко Иоанна Глику называли «учителем учителей» (*βιδάσκαλος διδασκάλων*).

Творчество Иоанна Кукузеля (ок. 1280 — ок. 1360) составило целую эпоху в византийской музыке. Вряд ли среди византийских медургов найдется другой такой музыкант, о котором рукописная традиция говорила бы так восторженно: «магистр», «божественный лебедь», «ангелогласный», «сладкогласный», «второй источник музыки» (первым считался Иоанн Дамаскин). Многогранная деятельность Кукузеля-протопсалта, мелурга, теоретика и педагога представляет собой самую выдающуюся

<sup>96</sup> Krumbacher K. Op. cit.— S. 589—590.

главу в истории византийской музыкальной культуры. Именно в его творчестве впервые в совершенной форме получили наивысшее художественное воплощение новаторские принципы калофонии.

Сведения о жизни Иоанна Кукузеля очень незначительны (хотя самые многочисленные по сравнению со сведениями о других византийских музыкантах). Они сохранились в нескольких рукописях<sup>97</sup>, излагающих «Краткое повествование об Иоанне Кукузеле, почитавшемся на святой горе<sup>98</sup>, в великой Лавре» или «Рассказ о жизни великого мастера искусной музыки Иоанне Кукузеле». Согласно этим «житиям», он родился в Диrrахии. Его мать была болгарка, национальность же отца невозможно установить, так как о нем ничего не известно (если же принять во внимание многогликий национальный состав портового города Диrrахия, то предположения здесь могут быть самыми различными). Иоанн рано потерял отца, но мать дала ему возможность учиться. Особое внимание привлекали его удивительный голос и любовь к пению, благодаря чему Иоанн и был послан в Константинополь. Там он, видимо, занимался в грамматической школе при церкви св. Павла, которую основал в свое время Алексей I Комнин (1081—1118) и возродил Михаил VIII Палеолог (1259—1282). Эта школа предназначалась для обучения сирот разных национальностей. Здесь Иоанн изучал греческий язык, каллиграфию и музыку. Происхождение прозвища «Кукузель» неизвестно. Вышеуказанные рукописи объясняют его появление следующим рассказом. Дети, товарищи Иоанна по школе, спрашивали его: «Иоанн, что ты кушал сегодня?» Он же, еще плохо освоившись с греческим языком, отвечал: «Кукия ке зелиа» (κοκκία καὶ ζέλια). Первое слово — «бобы», а второе — греческая транскрипция болгарского слова «зеле» («капуста»). Якобы отсюда и пошло прозвище «Кукузель». Существуют и другие предположения о происхождении его прозвища<sup>99</sup>.

Скорее всего, наибольшее влияние на развитие Иоанна Кукузеля как музыканта оказал Иоанн Глика, который помог ему привыкнуть к практике и теории музыкального искусства. Их контакты могли происходить и в грамматической школе, и в церкви св. Софии. Зная интерес будущего патриарха к вопросам грамматики, нетрудно допустить, что он преподавал в грамматической школе, где учился юный Кукузель. Будучи одновременно протопсалтом церкви св. Софии, Иоанн Глика должен был продолжить традицию руководства своим учеником уже непосредственно на практике. Впоследствии Иоанн Кукузель стал протопсалтом этого крупнейшего константинопольского храма. Он проявил себя самым страстным приверженцем нового калофонического стиля, который

<sup>97</sup> Перечень восьми рукописей см. в диссертации: Williams Ed. John Koukouzeles' Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the fourteenth century.—Yale University, PhD. 1968 (машинопись).—Р. 322.

<sup>98</sup> То есть на горе Афон.

<sup>99</sup> См.: Williams Ed. John Koukouzeles' Reform ... — Р. 374—375.

уже внедряли Иоанн Глика и Никифор Итик (хотя и не так активно, как Иоанн Кукузель). Новый стиль привлекал молодого музыканта своей праздничностью, торжественностью и выгодно отличался от традиционной музыки, представлявшейся в сравнении с новой монотонной и однообразной. За свою долгую творческую жизнь Иоанн Кукузель написал огромное количество произведений, которые вошли в золотой фонд музыки православной церкви. Для них характерны мелодические линии широкого диапазона, зачастую превышающего две октавы, смелые переходы из одного ихоса в другой, развернутые распевы, скачки на квинту и сексту<sup>100</sup>. Мелург нередко шел на изменение текстов традиционных песнопений. В связи с тем, что известны поэтические опыты Иоанна Кукузеля<sup>101</sup>, есть основания предполагать, что осуществлял эти изменения он сам. Мелург создал целую серию циклов: «Анаграмматизмы<sup>102</sup> всего года», «Псалмодические троепари», «Калофонические стихиры», обновил музыкальное оформление Великой вечерни и т. д. Наибольшую славу заслужили такие песнопения мастера, как «Свыше пророки» (Ανωθεν οἱ προφῆται), «Слава в выших богу» (Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ), «Всякое дыхание» (Πάσσα πνοή), «Блажен муж» (Μακάριος ἀνήρ), херувимская, которая во многих рукописях именуется παλατιανόν («дворцовое»), замечательные кратими и многие другие произведения.

Много сил и энергии отдал Иоанн Кукузель обработкам тех сочинений своих предшественников, которые считал художественно ценными. Дело в том, что первая половина XIV века характеризовалась бурным развитием музыкального искусства, связанным с радикальными изменениями художественного языка. Поэтому произведения, созданные даже сравнительно недавно, в середине и второй половине XIII века, когда новый стиль лишь начинал входить в музыкальную практику, стали представляться если не устаревшими, то, во всяком случае, достаточно традиционными. Но поскольку они составляли неотъемлемую часть музыкального оформления богослужений и не могли быть просто изъяты из употребления, задача состояла в том, чтобы, не нарушая

<sup>100</sup> Об Иоанне Кукузеле и его творчестве см.: Εγθεατιάδης Σ. 'Ο Ιωάννης Κουκουζέλης ὁ Μαϊστῷος καὶ ὁ χρόνον τῆς ἀκμῆς αὐτοῦ//Επετηρίς Εταιρείας Βογαντινῶν Σλούδων, 14.—1938.—Σ. 3—86; Palikarova-Verdeil R. La musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX-e au XIV-e siècle) (MMB. Subsidia III).—Copenhagen, 1953.—Р. 193—209; Todorova Sh. Ivan Kukuzel — der große Reformator des orthodoxen Kirchengesangs//Bulgarische Beiträge zur europäischen Kultur.—Sofia, 1968.—S. 109—129; Тодорова Ж. Иван Кукузел — композитор, песнопевец, теоретик и реформатор на източноправославната музика.—София, 1980. См. также работы, указанные в сносках 92, 93, 97 и др.

<sup>101</sup> См.: Παλαγιανόπουλος Δ. Ιωάννου τοῦ Κουκουζέλη στίχοι ἀνέκδοτοι// 'Ανάλλασσις, ΜΖ'.—1934.—Σ. 163.

<sup>102</sup> ἀναγραμματισμόι (ἀνα — «назад», γράμμα — «буква»). Этот термин подразумевал перегруппировку и перестановку элементов поэтического текста (см.: Στάθης Γ. Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μεταβήματα τῆς Βυζαντινῆς Μελοποίας.—Σ. 64), то есть его метаморфозы, которые были характерны для произведений калофонического стиля.

первоисточников, создать их новую редакцию, приблизив к калофоническим формам музыкального изложения. Такая обработка получила наименование *χαλλωλισμός* (от глагола *χαλλωλιζεῖν* — «украшать»). Благодаря обработкам Иоанна Кукузеля сохранились в рукописях произведения талантливых предшественников «ангелогласного»: Никифора Итика, Фоки Филадельфа, монаха Германа, Авасиота, Клова, Михаила Пацада, Николая Каллиста, Николая Кабана, Симеона Псирицкого.

Некоторые рукописи приписывают Иоанну Кукузелю авторство песнопения «И поминование твое» (*Καὶ τὸ μνημόσυνόν σου*), которое определяется как *βούλγάρα* («болгарская»)<sup>103</sup> (правда, отдельные рукописи автором сочинения называют Иоанна Глику<sup>104</sup> или других мелургов<sup>105</sup>). Приводившиеся выше «житийные» источники связывают это песнопение со следующей историей. Достигший вершины славы Иоанн Кукузель поехал в Диорахий проводить свою мать. Подходя к дому, он услышал плач и стечения матери, которая со слезами причитала: «Иоанн, дитяtkо мое, где ты?» (эти слова в рукописях даны по-болгарски, но написаны греческими буквами). Затем, после возвращения в Константинополь, Иоанн искусно создал «многомилостивое», которое было почитаемо всеми, и назвал его «болгарским». Эти же источники сообщают, что впоследствии великий мастер покинул столицу и удалился в монастырь св. Афанасия на горе Афон, где до конца своих дней продолжал сочинять прекрасную музыку.

Другой прославленный ученик Иоанна Глики — Ксена Корона (*Ξένος Κορώνης*). Раньше предполагали, что он был родом из Корона (на юго-востоке Пелопонеса)<sup>106</sup>. В настоящее время, не отрицая такого предположения, высказываются две точки зрения. Согласно одной, прозвище мелурга связано с церковью «Корона» (*Κορώνης*), засвидетельствованной в Константинополе с X века<sup>107</sup>. Согласно другой версии, «Ксена» — не имя, а прозвище «чужого» (*Ξένος*) для Константинополя, выходца из Корона<sup>108</sup>. Протопсалт «императорского клира» Ксена Корона<sup>109</sup>

<sup>103</sup> См.: Στάθης Γ. Τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μονοσιχῆς. — Т. А'. — Σ. 384, 525. Т. В'. — Σ. 259, 421.

<sup>104</sup> См., например: *Ibid.* — Т. А'. — Σ. 138, 384, 467. Т. В'. — Σ. 259, а также кодекс, хранящийся в рукописном отделе Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Шедрина (греч. 237, л. 348).

<sup>105</sup> См. об этом: Velimirović M. The «bulgarian» musical Pieces in byzantine musical Manuscripts//Report of the Eleventh Congress. Copenhagen, 1972. Ed. H. Glahn, S. Sørensen, P. Ryom. — Copenhagen, 1973. — Vol. 1. — P. 729.

<sup>106</sup> Παπαδόπουλος Γ. Συμβολαὶ εἰς τὴν ἴστορίαν τὴν λαρ̄ημένην ἐκκλησιαστικῆς Μονοσιχῆς. — Σ. 266—267.

<sup>107</sup> Velimirović M. Byzantine Composers in MS Athens 2406//Essays presented to Egon Wellesz. — Oxford, 1966. — P. 12.

<sup>108</sup> Στάθης Γ. Η Λεκανεταπέλλαβος Γρυνογραφία ἐν τῇ Βυζαντινῇ Μελοποιίᾳ. — Αθῆναι, 1977. — Σ. 102—103.

<sup>109</sup> См.: Patrinelis Ch. Protopsaltes, Lampadarii, and Domestikoi of the Great Church during the post-Byzantine Period (1453—1821)//Studies in Eastern Chant. — London, 1973. — Vol. 3. — P. 146.

прославился целым рядом сочинений: «Сила святой бог» (*Δύναμις Άγιος ὁ Θεός*), «Уста имеют» (*Στόμα ἔχουσι*), «Бо твоего чрева» (*Τὴν γὰρ σὴν μῆτραν*) и другие. Подобно Иоанну Кукузелю, он содействовал обновлению музыкального оформления Великой вечерни и создал художественные обработки произведений некоторых своих предшественников. Можно предполагать, что Ксена Корона положил начало некогда знаменитой семье музыкантов. Известно, что его брат, монах Агафон, и сын Мануил были мелургами.

К первой половине XIV века относится деятельность и других знаменитых музыкантов: Константина Магула (*Μαγουλᾶς*), Георгия Панарета (*Πανάρετος*), Георгия Кондопетри (*Κοντοπετρῆς*), Димитрия Докиана (*Δοκιανός*). Во второй половине XIV века творили такие мастера, как монах Феодул, Халивур (*Χαλιβούρης*), протоиерей церкви св. Апостолов Фарвивук (*Φαρβιβούκης*), Иоанн Дзакнопул (*Τζαχνόπουλος*), доместик лавры монах Варфоломей, доместик Христофор Мистак (*Μιστάκων*).

На рубеже XIV—XV веков жил и работал лампадарий императорского клира Иоанн Клад (*ὁ Κλαδᾶς*), который в одной из рукописей представлен как «ученик Кукузеля, более искусный и более упоительный, чем его учитель»<sup>110</sup>. Был ли в действительности Клад учеником Кукузеля — остается под вопросом, однако такой комментарий говорит о высочайшей оценке творчества мелурга. Наибольшую известность приобрели его песнопения «Вкусите и видите» (*Γεύσασθε καὶ θεωτεῖτε*), «Взбранной воеводе» (*Τὴν ὑλερμάχῳ στρατηγῷ*), «Ныне силы» (*Νῦν αἱ δυνάμεις*), «Кая жития сладость» (*Ποιά τοῦ βίου τρυφή*), «Человече, плачи горько» (*Ἄνθρωπε, θρήνησον πικρῶς*), «Храм твой, Богоматерь» (*Ο ναός σου, Θεοτόκε*) и другие. В своем песнопении «Непостижимо есть» (*Ἄκατάληπτόν ἐστι*), которое в рукописях всегда сопровождается ремаркой «мелос от персов» (*τὸ μέλος ἐκ Περσῶν*), он обращается к интонациям восточных народов<sup>111</sup>. Творчество Иоанна Клада для своего времени (рубеж XIV—XV вв.) было такой же художественной вершиной, как творчество Иоанна Кукузеля для первой половины XIV века.

В последние пятьдесят лет существования византийского государства появилась целая плеяда известных мелургов: Мануил Аргиропул (*Αργυρόπολος*), Мануил Плагит (*Πλαγίτης*), Мануил Влатир (*Βλατηρός*), доместик монастыря Пантократора Давид Редестин (*Ραιδεστινός*), монах Герасим Халкеопул (*Χαλκεόπολος*), иерей Мануил Абелокипиот (*Αμπελοκηπιώτης*), доместик фессалонийский Филипп Гавал (*Γαβαλᾶς*), Георгий Згуропул (*Σγουρόπολος*)<sup>112</sup>, монах Никон, Константин Мосхиан (*Μοσχίαν*).

<sup>110</sup> Στάθης Γ. Τὰ χειρόγραφα ... — Т. А'. — Σ. 148.

<sup>111</sup> См.: Στάθης Γ. Τὰ χειρόγραφα ... — Т. А'. — Σ. 291, 531.

<sup>112</sup> По предположению Статиса Г., не исключено, что этот музыкант и Иоанн Дука (*Δούκας*) одно и то же лицо, так как в рукописях имена обоих мелургов часто сопровождаются прозвищем «Згуропул» («кудрявый»); см. об этом: Στάθης Γ. Η Λεκανεταπέλλαβος Γρυνογραφία ἐν τῇ Βυζαντινῇ Μελοποιίᾳ. — Σ. 108.

ανός). Особо следует выделить Мануила Газа (Γαζῆς) и Григория Буна Алиата (Μπούνης ὁ Ἀλυάτης). Первый из них характеризуется в рукописях как «искуснейший». Самое широкое признание получило его произведение «Всякое дыхание». Второй же стал знаменит своими кратимами, одна из которых постоянно определяется в рукописях как «весьма искусная, модуляционная и трудная» (λάγη ἐντεχνον, φθοριδὸν καὶ δύσκολον)<sup>113</sup>, а другая — как «псалтира» (φαλτήρα), то есть представляет собой одну из кратим, использовавших инструментальные принципы изложения музыкального материала.

Интересной творческой фигурой этого периода был Иоанн Ласкарис (Λάσκαρης)<sup>115</sup>. Как было сравнительно недавно установлено, в 1411 году он уехал из Константинополя на Крит (скорее всего во время паники, охватившей многих жителей столицы из-за турецкой осады города), где руководил певческой школой<sup>116</sup>. В 1418 году из-за конфликта с местными церковными властями он вынужден был покинуть Крит<sup>117</sup>. Далее следы его теряются. Иоанн Ласкарис был известен не только как автор музыки песнопения «Хвалите господа» и получившей широкую популярность кратими, названной «речной» (λοταρίς)<sup>118</sup>, но и как создатель текстов песнопений, к которым обращались многие музыканты, например Иоанн Клад<sup>119</sup>.

Завершает плеяду выдающихся византийских мелургов лампадарий «императорского клира» Мануил Хрисаф<sup>120</sup>. Ко времени падения Константинополя, несмотря на свою молодость, он был уже известным автором. Предполагают, что Хрисаф создавал многие свои произведения по заказу последнего византийского императора Константина XI Палеолога. В Иверском монастыре сохранилась рукопись (Codex Ivirion 1120), на одном листе которой пишется: «Стих, сочиненный Мануилом лампадарием Хрисафом по повелению святого блаженного царя и повелителя нашего

<sup>113</sup> «Фтора» (φθορά) — нотный знак, обозначающий переход из одного икоса в другой.

<sup>114</sup> Στάθης Γ. Τὰ χειρόγραφα ... — Т. А'. — Σ. 54. Т. В'. — Σ. 444.

<sup>115</sup> В некоторых рукописях он представлен как «пигона» (ὁ Πηγονίτης). М. Велимирович высказывает предположение, что так мог именоваться житель константинопольского предместья αἱ Πηγαί (Velimirović M. Two Composers of Byzantine Music: John Vatatzes and John Laskaris. — P. 825).

<sup>116</sup> Архивные материалы, связанные с жизнью Ласкариса на Крите, опубликовал М. Манусакас: Μανούσακας Μ. Μέτρα τῆς Βενετίας ἐναντί τῆς ἐν Κρήτῃ ἐπιφορῆς τοῦ Πατριαρχείου Κωνσταντινούπολεως καὶ ἀνέκδοτα βενέτικα ἔγγραφα (1418—1419) // Έλετροίς Ἐταιρείας Βυζαντινών Σλούδων. 30. — Σ. 88—89, 109, 116.

<sup>117</sup> См.: Velimirović M. Two Composers of Byzantine Music: John Vatatzes and John Laskaris. — P. 821—826.

<sup>118</sup> Στάθης Γ. Τὰ χειρόγραφα ... — Т. А'. — Σ. 33, 395. Т. В'. — Σ. 740.

<sup>119</sup> Ibid. — Т. В'. — Σ. 709—710.

<sup>120</sup> См.: Παλαδόπουλος-Κεραμεὺς Α. Μανούλη Χρυσάφης λαμπαδάριος τοῦ βασιλικοῦ κλήρου//Византийский временник.— 1901.— Т. 8.— С. 526—545.

господина Константина»<sup>121</sup>. После падения Константинополя Мануил Хрисаф переезжает на Крит, а затем — в Сербию, где продолжает утверждать музыкально-художественные принципы калофонического стиля, столь блестяще развитые на закате византийской культуры.

Как мы видим, в течение последних двух веков существования Византии выдвинулась многочисленная группа выдающихся мелургов, творчество которых стало кульминацией византийского музыкального искусства. Историческая традиция, сохраняющая, как правило, память только о самых значительных музыкантах, чаще всего упоминает имена более 40 мелургов. Однако сама творческая практика была намного богаче. Подтверждением этого может служить сообщение рукописи, хранящейся в Афинской национальной библиотеке (2406) и написанной перед 1453 годом. В ней перечислены имена более 100 музыкантов, авторов многочисленных песнопений<sup>122</sup>. Это сообщение, знаменательное само по себе, еще раз свидетельствует о подлинном расцвете музыкального искусства.

Столь интенсивное его развитие должно было способствовать активизации науки о музыке. Действительно, эпилог византийской цивилизации отмечен интересными работами в сфере музыкального знания. Этому во многом способствовали нормы музыкальной жизни общества. Ведь каждый из более или менее значительных мелургов одновременно был и учителем музыки, готовившим певчих для хоров. Процесс обучения предполагал знакомство с нотацией, основами вокального искусства и сопровождался постоянным приобщением к выдающимся образцам музыкального творчества. Такая педагогическая работа требовала теоретического осмысливания особенностей нотации, способов интонирования, навыков пения и других сторон музыкального ремесла. Не удивительно, что многие мелурги вошли в историю византийского искусства и как музыкальные теоретики. Следует также учитывать, что византийская музыкально-теоретическая мысль была прямой наследницей древнегреческой науки о музыке. Особенно часто об этом стали вспоминать после падения Латинской империи и отвоевания Константинополя, когда на смену полуторовому угнетению пришел рост национального самосознания. Застой в общественно-политической жизни сменился былой активностью, наблюдаются новаторские поиски в науке и художественном творчестве. Именно в этот период начинают активно и в большом количестве переписываться и распространяться рукописи древнегреческих музыкально-теоретических трактатов. Эта работа велась еще задолго до XIII века, но после восстановления византийской империи она стала постоянной. Античные музы-

<sup>121</sup> Στάθης Γ. Η Δεκαπενταετέλλαβος Ὑμνογραφία ἐν τῇ Βυζαντινῇ Μελοποίᾳ. — Σ. 110.

<sup>122</sup> Velimirović M. Byzantine Composers in MS Athens 2406.— P. 14—18.

кально-теоретические памятники тщательно изучались и комментировались.

В результате в византийской науке о музыке сформировались две относительно самостоятельные области. Одна — *musica theo-rica* — включала в себя изучение музыковедческого наследия Древней Греции и полностью была посвящена анализу теоретических аспектов основных элементов музыкального языка (звуков, интервалов, звуковых систем, родов и т. д.). Другая — *musica practica* — была поставлена на службу художественному творчеству и занималась теоретическим осмыслением явлений музыкальной практики.

## Глава II

### ИСТОЧНИКИ ПО MUSICA PRACTICA

Самым знаменитым из византийских музыкально-теоретических памятников *musica practica* является сочинение, изложенное на листах 216—237 рукописи, хранящейся во французской Национальной библиотеке в Париже (Ancien fonds grec 360). Оно носит следующее наименование: «Книга „Святоградец“, составленная из некоторых музыкальных учений» (Βίβλιον Ἀγιοπολίτης, συγκεκριμένον ἐκ τινῶν μουσικῶν μετόδων)<sup>1</sup>. Происхождение названия этого памятника — «Святоградец» — трудно объяснить. Начальный параграф, на основании которого можно было бы судить о смысле такого названия, испорчен, так как в тексте имеется существенная лакуна: «Книга называется „Святоградец“, так как она содержит (?) некоторых святых и аскетов, известных своей жизнью в святом граде Иерусалиме, на [писанные] поэтами<sup>2</sup> господином Косьмой [Майюмским] и господином Иоанном Дамаскиным» (Ἀγιοπολίτης λέγεται τὸ βιβλίον, ἐπειδὴ περιέχει ἀγίων τινῶν καὶ ἀσκητῶν βίφ διαλαμφάντων (?) ἐν τῇ ἀ[γίᾳ] πόλει τῶν Ἱεροσολύμων, συγ[γρα...] <sup>3</sup> λαρὰ τε τοῦ κυροῦ Κοσμᾶ καὶ τοῦ κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ τῶν ποιητῶν)<sup>4</sup>. Отсутствие дополнения в придаточном предложении затрудняет понимание истоков названия «Святоградец». Можно предполагать, что в книге содержались либо песнопения, либо литературные произведения, посвященные «святым и аскетам». И. Ростед выдвинул гипотезу, что «Святоградец» мог быть теоретическим

вступлением к книге песнопений, как это было с более поздними пападики<sup>5</sup>.

Знакомство с содержанием «Святоградца» полностью подтверждает мысль, высказанную в заглавном предложении: сочинение состоит из «некоторых музыкальных учений» (буквально — методов). Действительно, в § 1—55 этого памятника без какой-либо упорядоченности излагается описание отдельных принципов как палеовизантийской, так и средневизантийской нотаций. Значит, к тексту памятника в различное время «приложили руки» музыканты-переписчики, употреблявшие как одну, так и другую разновидности нотного письма, а вернее — жившие в периоды использования различных систем нотации. Таким образом, это сочинение было в обиходе долгое время, благодаря чему в нем отразились различные исторические пласти музыкальной теории и практики. Принято считать, что первоначальный список этого сочинения был создан не позднее (если не ранее) XII века<sup>6</sup>.

Кроме проблем нотного письма, в «Святоградце» освещаются важнейшие вопросы тональной системы. Вторая его половина (§ 56—104) излагает античную теорию музыки, где большинство параграфов с большими или меньшими изменениями повторяют разделы сочинения Анонима Беллермана (особенно его § 29—82). В двух параграфах (§ 11 и 87) описывается древнегреческая нотация. Здесь, вместе с названиями нотных знаков, помещены звукоряды гиполидийской и лидийской тональностей. Важно отметить, что § 90—97 и 100—105 «Святоградца» отсутствуют в тексте Анонима Беллермана. Хотя их содержание не является чем-то радикально новым по сравнению с другими известными античными источниками, они являются интересным материалом для изучения традиций античного музыказнания в Византии. Так, например, «кузничная легенда» здесь (§ 100) сводится к определению веса неких «сфер»<sup>7</sup>, а диссонантные (несозвучные) звуки обозначаются (§ 90 и 92) неизвестным в древнегреческой специальной литературе термином φάγμα<sup>8</sup> (буквально — фыркание, сопение, ярость).

Нашему современному многие параграфы «Святоградца» представляются загадочными и странными. Это связано с несколькими причинами. Во-первых, из-за совмещения в тексте нескольких исторических пластов, которые нередко переходят друг в друга без ясно очерченной границы, незаметно меняя объект описания, зачастую нелегко уловить музыкально-теоретический смысл

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на «Святоградец» и указания на его параграфы даются по последнему изданию: *The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory. Preliminary edition by J. Raasted.* — Copenhagen, 1983 (Cahiers de l'Institut du Moyen-Age grec et latin), далее — *Codex Parisinus 360* — Raasted.

<sup>2</sup> В данном случае *λαρὰ* ... тῶν ποιητῶν можно перевести как «поэтами», так как Косьма Майюмский и Иоанн Дамаскин оставили большое поэтическое наследие. Вообще же ὁ ἀσκητής не всегда подразумевало такой смысл.

<sup>3</sup> Очевидно, συγγράμματα.

<sup>4</sup> *Codex Parisinus 360* — Raasted. — P. 9.

<sup>5</sup> Ibid. — P. 10. О «пападики» как небольших музыкально-теоретических сочинениях см. далее.

<sup>6</sup> См., например: Floros C. Universale Neumenkunde. Entzifferung der ältesten byzantinischen Neumenschriften und der altslawischen sematischen Notation. Das modale System der byzantinischen Kirchenmusik. Beiträge zur Geschichte der byzantinischen Kirchenmusik. Beiträge zur Geschichte der byzantinischen Kirchen-dichtung. — Kassel, 1970. — Bd. I. — S. 113.

<sup>7</sup> *Codex Parisinus 360* — Raasted. — P. 89.

<sup>8</sup> Ibid. — P. 79, 81.

некоторых положений. Во-вторых, из-за непонимания современными исследователями сущности ряда установок византийского музыкоznания продолжают существовать смысловые лакуны. В-третьих, из-за испорченности многих фрагментов их осмысление крайне затруднено. В результате осознание буквально каждого параграфа сочинения требует значительных усилий (причем при работе над «византийской» частью сочинения несравненно больше, чем при работе над «античной»).

Есть основания считать, что в свое время «Святоградец» был весьма распространенным учебным пособием. Отрывки из него и варианты формулировок обнаруживаются в других рукописях, также являющихся копиями более древних списков. Одну такую рукопись, датирующуюся XIV веком — *Codex Vaticanus Graecus 872* (fol. 240<sup>o</sup> — 243<sup>o</sup>), опубликовал Л. Тардо<sup>9</sup>. Этот источник показывает, что уже в византийскую эпоху не было ясно, по какой причине сочинение получило название «Святоградец». Почти в самом начале ватиканского варианта пишется: ««Святоградцем» же оно называется [либо] из-за того, что [этот] город содержит [могилы — ?] благочестивых мучеников, святых и других, либо из-за того, что в святом граде [Иерусалиме] выдвинулись среди святых отцов и поэтов господин Иоанн Дамаскин и другие»<sup>10</sup>.

«Святоградец» и близкие к нему источники содержат интересную и разнообразную информацию (правда, всегда с трудом добываемую) о византийских системах нотного письма. Причем они дают почти аналогичную по содержанию классификацию невм. Благодаря этому в науке стали говорить о «святоградской классификации» невм<sup>11</sup>.

Парижская рукопись «Святоградца» издавна привлекала внимание ученых. Еще во второй половине XVII века Дюканж издал свой «Глоссарий», в котором цитировал отрывки из этой рукописи<sup>12</sup>. А. Винсент опубликовал текст и перевод § 90—97 и § 100—105<sup>13</sup>. Отдельные положения «Святоградца» изучал и Ю. Арнольд<sup>14</sup>. Некоторые параграфы памятника нашли отражение в популярном в свое время исследовании И. Цеца<sup>15</sup>. Ж. Тибо напечатал текст копии, снятой с парижской рукописи «Святоградца» (§ 1—27) в середине XIX века Теодором Сипсомом<sup>16</sup>.

<sup>9</sup> Tardo L. *L'antica metallurgia bizantina* (в дальнейшем — *Codex Vaticanus Graecus 872* — Tardo). — P. 164—173.

<sup>10</sup> Ibid. — P. 164.

<sup>11</sup> См., например: Floros C. Op. cit. — Bd. I, passim.

<sup>12</sup> Du Cange. *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Graecitatis*. — Paris, 1688, passim.

<sup>13</sup> Vincent A. J. H. — Op. cit. — P. 259—281.

<sup>14</sup> Арнольд Ю. Теория древнерусского церковного и народного пения на основании автентических трактатов и акустического анализа. — М., 1880. — Вып. I. — С. 4—5, 53, 117—120 и др.

<sup>15</sup> Tzetzes J. *Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche*. — München, 1874. — С. 17, 31—33, 54—55, 76—77.

<sup>16</sup> Thibaut J.-B. *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque*. — St. Petersburg, 1913. — P. 57—60.

Активно использовал свидетельства «Святоградца» и К. Флорос при попытках расшифровать палеовизантийскую нотацию<sup>17</sup>.

Большая научная ценность «Святоградца»<sup>18</sup> требует его выверенного и критического издания. Недавно известный исследователь византийской музыки И. Ростед опубликовал текст парижской рукописи, которая, по его словам, может служить «рабочим черновиком», призванным помочь в будущем осуществить более совершенное издание<sup>19</sup>.

Другая классификация невм излагается в пападики. Этим термином было принято обозначать не только певческую книгу<sup>20</sup>, но и вступительный теоретический раздел, предваряющий ее. В таких вступлениях содержится краткое объяснение основных положений, знание которых необходимо было певчemu для освоения музыкального материала рукописи: нотация, ладотональная система и «методы» (μεθόδοι), необходимые для их изучения. Византийская традиция сохранила методы, создателями которых были как выдающиеся мелурги — Иоанн Кукузель, Ксена Корона, Иоанн Плузиадин, так и безымянные византийские музыканты.

Пападики открывались обязательной текстовой формулой. Несмотря на встречающиеся иногда незначительные отклонения от стереотипа, ее основа всегда была неизменной: «Начало<sup>21</sup> восходящих и нисходящих знаков псалтического искусства<sup>22</sup>, сом, пневм<sup>23</sup>, всей хирономии<sup>24</sup> и порядка, установленного для него<sup>25</sup> в разное время воспреемниками творцов<sup>26</sup> древних и новых» (Αρχή τῶν σημαδίων τῆς φαλτικῆς τέχνης τῶν τε ἀνιόντων καὶ κατιόντων, σωμάτων τε καὶ λνευμάτων, καὶ λάσης χειρονομίας καὶ ἀκολουθίας συντεθμένης εἰς αὐτὴν παρὰ τῶν κατὰ καρδοὺς ἀναδειχθέντων ποιητῶν, παλαιῶν τε καὶ νέων). Если в «Святоградце» излагался материал, связанный как с палеовизантийской, так и со средневизантийской нотациями, то пападики были целиком посвящены только последней разновидности нотного письма. Ведь этот жанр стал создаваться не ранее XIII века, когда палеовизантийская нотация была уже окончательно вытеснена из музыкальной практики. Но, как известно, средневизантийская

<sup>17</sup> Floros C. Op. cit. — Bd. I. — S. 111—302.

<sup>18</sup> Здесь указаны лишь самые основные публикации, непосредственно связанные со «Святоградцем». Однако любое исследование византийской музыкальной культуры не может миновать его.

<sup>19</sup> См. издание, указанное в сн. I наст. главы.

<sup>20</sup> См. предыдущую главу.

<sup>21</sup> Нередко здесь присутствует фраза σὺν Θεῷ ἀγίῳ («со святым богом»).

<sup>22</sup> Вместо «знаков псалтического искусства» может использоваться выражение «начало знаков музыкального искусства» (Αρχή ... τῶν σημαδίων τῆς μουσικῆς τέχνης).

<sup>23</sup> Об этих категориях византийской нотации см. главу IV, § 4 наст. части.

<sup>24</sup> Описанию исторических сообщений о хирономии посвящена глава V наст. части.

<sup>25</sup> То есть для псалтического искусства.

<sup>26</sup> Совершенно очевидно, что когда речь идет о создателях музыки, значение слова ὁ ποιητής невозможно толковать как «поэт».

нотация, заявившая о себе в последней четверти XII века, развивалась довольно продолжительное время, на протяжении чуть ли не пяти столетий. Ее главные принципы действовали и после падения Византийской империи и даже после второй половины XVII века, когда начался этап так называемой «переходной объяснительной нотации»<sup>27</sup>, в течение которого аналитически записывались «большие ипостазы»<sup>28</sup>, но не использовалась новая нотографическая система. Таким образом, средневизантийская нотация была в употреблении до начала XIX века, то есть до «реформы трех учителей», получившей наименование «нового метода», начавшего уже современный этап греческой невменной нотации<sup>29</sup>. Поскольку пападики излагали теоретические принципы средневизантийской нотации, они на протяжении многих столетий активно использовались в учебной практике. В результате наука располагает сейчас достаточным количеством как опубликованных, так и неопубликованных их образцов, представляющих различные разновидности этих компендиумов. Анализ содержания различных типов пападики показывает, что конспективность или развернутость изложения материала не зависит от того, в какую эпоху написан данный образец. Во все периоды — как византийской, так и послевизантийской музыкальной практики — создавались пападики различного объема, продолжающие традиции византийской эпохи. Благодаря этому все известные ныне их варианты в той или иной степени могут служить материалом для изучения византийских прототипов (конечно, исключая имеющиеся в поздних образцах незначительные нотографические новшества, вводившиеся в послевизантийский период).

Наиболее пространный образец пападики помещен в *Codex Barberinus Graecus 300* (fol. 2—15)<sup>30</sup>. После традиционной начальной текстовой формулы (она приведена выше) идет подробное описание системы нотации, которая лишь один раз прерывается перечнем самых основных сведений по византийской ладотональной системе. Затем приводятся начертания невм и краткое объяснение смысла различных их сочетаний. После этого идет «Начало ихим согласно [каждого] ихоса» (*Αρχὴ τῶν κατ’ ἡχον ἡχημάτων*)<sup>31</sup>, где приводятся ихимы всех тональностей. Следующий раздел «Полезнейший для ученика метод» (*Μέθοδος λόδος*

<sup>27</sup> Στάθης Γ. Τὰ χειρόγραφα ... — Т. А'. — Σ. με'.

<sup>28</sup> О больших ипостазах и их аналитической записи см. гл. IV § 3 наст. части.

<sup>29</sup> Принято считать, что она начала употребляться с 1814 г. «Три учителя» — три знаменитых деятеля греческой музыкальной культуры рубежа XVIII — XIX вв.: митрополит Диракий Хрисант, протопсалт Григорий и хартофилакс Хурмузий (см.: Morgan M. The «Three Teachers» and their Place in the History of Greek Church Music//Studies in Eastern Chant, 2. — 1971. — P. 86—89).

<sup>30</sup> Опубликован в изд.: Tardo L. L'antica melurgia bizantina. — Р. 151—163 (в дальнейшем — *Codex Barberinus Graecus 300* — Tardo). Подробнее об этом источнике см.: Marzi G. Byzantina. Un manoscritto di teoria musicale del secolo XV//Quadrivium. 1980. — Р. 5—53.

<sup>31</sup> Об ихимах и ихосах см. следующую главу книги.

μεθητὴν ὁφελιμωτάτη) рассматривает систему высотного расположения ихосов и способы их определения. Он сменяется небольшим параграфом, носящим название «Другая полезная параллаги» (*Ἔτερα ὡφέλιμος λαραλλαγή*)<sup>32</sup>, цель которого — практическое освоение учениками изложенных теоретических положений. Здесь даются серии невм, сольфеджирование которых призвано приобщить будущего певчего к основам ладотональной системы. Завершается весь трактат частью, носящей название «Вопросы и ответы по параллаги псалтического искусства, весьма полезные» (*Ἐρωτήσεις καὶ ἀποκρίσεις μετὰ λαραλλαγῆς τῆς φαλτικῆς τέχνης, πάνυ ὡφέλιμα*). Некоторые ее разделы построены в форме вопросов ученика и ответов дидаскала. Она вновь возвращает читателя к проблемам нотации. Однако в отличие от начальных листов пападики, здесь теоретические положения о нотации и о ладотональной системе сопровождаются многочисленными невменными примерами.

Пападики из Адрианополя, опубликованная в конце прошлого века М. Параникасом<sup>33</sup>, несколько короче, чем содержащаяся в *Codex Barberinus Graecus 300*, так как почти полностью лишена пространных теоретических экскурсов, кроме самых необходимых. Зато эта пападики обильно снабжена невменными примерами. Второй ее раздел излагает «Некоторые мелосы древнего метода», затем следуют «Другой метод учителя Ксена Корона», «Параллаги», «Колесо Кукузеля», «Другой метод параллаги» безымянного автора, а завершает сочинение «Мудрейшая параллаги иеря Иоанна Плузиадина» (о нем см. далее). Во всех этих разделах почти нет теоретического текста, а все листы рукописи наполнены рядами невм, которые должны послужить для учащегося тем материалом, на котором он может практически освоить основы *musica practica*.

Интерес представляет рукопись пападики, опубликованная еще М. Гербертом в конце XVIII века<sup>34</sup>. Здесь нашло свое идеальное воплощение пропорциональное соединение теоретического и практического материала. Сложные теоретические положения нотации постоянно иллюстрируются отрывками из произведений известных византийских мелургов. Впоследствии эта рукопись сгорела. Но один из ее апографов сохранился в Венской публичной библиотеке — *Codex Vindobonensis Graecus phil. 194*. В. Христ опубликовал его<sup>35</sup>. К сожалению, полиграфические возможности

<sup>32</sup> О параллаги см. далее.

<sup>33</sup> Παρανίκας Μ. Τὸ λαλαῖον σύστημα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μόυσικῆς//Ἐλληνικὸς φιλολογικὸς σύλλογος, 21. — 1891. — Σ. 164—176. К сожалению, М. Параникас не указал, к какому времени относится рукопись.

<sup>34</sup> Gerbert M. Du cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praeuersus tempus. — St. Blasien, 1774. — Vol. 2. — P. 57, tab. VIII.

<sup>35</sup> Christ W. Über die Harmonik des Manuel Bryennius und das System der byzantinischen Musik//Sitzungsberichte der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München, philosophisch-philologische Classe II. — 1870. — S. 267—270.

конца прошлого века не позволили напечатать весь материал с многочисленными невменными примерами, и Христу пришлось ограничиться перепечаткой краткого теоретического текста, присовокупив лишь наименования невм, распевающихся в «Большом изоне» Кукузеля<sup>36</sup>, но без самой невменной нотации. Поэтому для изучения пападики эту публикацию нельзя использовать, так как она не передает собственно «музыкальное содержание» источника. Другой вариант «пападики Герберта» хранится в фондах ленинградского отделения Библиотеки Академии наук СССР под шифром РАИК 154 (листы 1—10)<sup>37</sup>. Эта рукопись представляет особую ценность, так как написана в 1430 году собственноручно знаменитым византийским мелургом Давидом Редестином.

Близки по содержанию образцы пападики двух рукописей XVIII века: одна из них — из афонского Хиландарского монастыря (Chilandar 311, fol. 1' — 6'), где греческий текст сопровождается славянским переводом<sup>38</sup>, а другая — хранящаяся в Одесской научной библиотеке им. А. М. Горького под шифром Ркп I/93<sup>39</sup>.

Известен и ряд кратких пападики, ограничивающихся только описанием основных самых общих принципов нотации. К такому типу следует отнести пападики, содержащуюся в кодексе университета в Мессине (Codex Graecus 154 — XV в.) под названием «Музыкальная грамматика» (Гραμματικὴ μουσική)<sup>40</sup>, и две пападики в двух рукописях XVIII века (из монастыря Святой Блазьен<sup>41</sup> и из частной коллекции Г. Шленгера<sup>42</sup>). Они настолько идентичны по тексту, что Э. Веллес даже предпринял попытку их объединения с целью создания некоторой одной общей пападики<sup>43</sup>.

<sup>36</sup> О «Большом изоне» Кукузеля см. ниже.

<sup>37</sup> Палеографическое описание этой рукописи см.: Гранстрем Е. Каталог греческих рукописей ленинградских хранилищ//Византийский Временник.—1971.—Вып. 7.—Т. 31.—С. 137—139; Лебедева И. Греческие рукописи.—Л., 1973.—С. 72—73.

<sup>38</sup> Опубликовано: Стефанович Л. Црквенословенски перевод приручника византиске неумске нотације рукопис 311 монастира Хиландара//Хиландарски зборник. 2.—Београд, 1971.—С. 113—130.

<sup>39</sup> Опубликовано: Герцман Е. Греческий учебник музыки XVIII века//Памятники культуры. Новые открытия.—М., 1988.—С. 161—177. Палеографическое описание этой рукописи см.: Фонкич Б. Греческие рукописи Одессы//Византийский Временник.—1978.—Т. XXXIX.—С. 199.

<sup>40</sup> Опубликовано в изд.: Fleischer O. Die spätgriechische Tonschrift (Neumen-Studien III).—Berlin, 1904.—С. 17—24.

<sup>41</sup> Gerbert M. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum.—St. Blasien, 1784.—Vol. 3.—P. 397—398.

<sup>42</sup> Gardthausen V. Beiträge zur griechischen Paläographie VI: Zur Notenschrift der griechischen Kirche//Berichte über die Verhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse, 32.—1880.—S. 82—88.

<sup>43</sup> Wellesz E. Die Rhythmis der byzantinischen Neumen//Zeitschrift für Musikwissenschaft, 2.—1919/1920.—S. 629—632.

Таким образом, пападики — учебное пособие, знакомящее с основами нотации и с самыми необходимыми сведениями о тональной системе. Материал в них чаще всего излагался на крайне элементарном уровне, предполагавшем лишь начальную профессиональную подготовку будущих певчих, так как задача пападики сводилась к тому, чтобы подготовить юношу к пониманию основных графических символов невменного текста<sup>44</sup>.

Кроме пападики существовали и другие разновидности музыкально-теоретических сочинений.

Византийская традиция приписывает Иоанну Кукузелю две теоретические работы (правда, определение «теоретические» здесь может быть употреблено весьма условно). Одна из них носит название «Объяснение параллаги» (Ἐρμηνεία τῆς λαραλλαγῆς) или просто «Колесо» (Τροχός). Она представляет собой изображение круга с расположенными на нем сигнатурами ихосов. Такая графическая схема наглядно показывала учащимся высотное взаиморасположение тональных плоскостей византийской системы. Другая работа, приписываемая знаменитому мелургу, вошла в науку под названием «Учебное песнопение». Это произведение содержится во многих византийских и послевизантийских рукописях<sup>45</sup>. В свое время оно было опубликовано М. Гербертом<sup>46</sup> и О. Фляйшером<sup>47</sup>, но полностью транскрибировано только в 50-х годах текущего столетия Г. Деваи<sup>48</sup>. В основе «Учебного песнопения» лежат распевающиеся названия невм. Они начинаются с невмы «изон», поэтому в рукописях сочинение называется «Большой изон» (Τὸ μέγα ἴσον). Исследователи предполагают, что каждая большая ипостаза здесь распевается на ту мелодическую формулу, которую она обозначает. Выучивая это песнопение, учащиеся якобы запоминали и названия невм, и их мелодическое содержание. Поэтому когда они впоследствии сталкивались с аналогичными невмами в музыкальных рукописях, то уже хорошо знали их значение и без труда могли их «расшифровывать». Таким образом, «Большой изон» Кукузеля так же является учебным пособием, основанным, по современной терминологии, на

<sup>44</sup> Краткие основные сведения о пападики изложены в энциклопедических статьях: Schlötterer R. Papadike//MGG.—Bd. X.—1962.—Col. 729; Salvo B. di Papadike//Riemann Musiklexikon. Sachteil.—Mainz, 1967.—S. 700.

<sup>45</sup> См., например: Fabricius A. Bibliotheca graeca, sive notitia scriptorum veterum graecorum.—Hamburgi, 1726.—Vol. 3.—P. 653. Παπαδόπουλος-Κεφαλεὺς A. Μαυρογορδάτειος Βιβλιοθήκη.—Ἐν Κωνσταντινούπολει, 1884.—Τ. Α'.—Σ. 116. Idem. Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη.—Τ. Α'.—Ἐν Πετρούπολει, 1894.—Σ. 488.

<sup>46</sup> Gerbert M. Du cantu et musica sacra ... — Vol. 2.—Facs. XII—XVII.

<sup>47</sup> Fleischer O. Neumen-Studien III.—Facs. 27—33.

<sup>48</sup> Devai G. The Musical Study of Cucuseles in a Manuscript of Debrecen//Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae, 3.—1955. P. 151—179; Idem. The Musical Study of Koukouseles in a 14th Century Manuscript//Ibid., 6.—1958.—P. 213—234. Приводящиеся в дальнейшем фрагменты из «Учебного песнопения» заимствованы из этих публикаций.

методе сольфеджирования, посредством которого учащийся знакомится с нотацией. В рукописи XV века из Афонского Дионисийского монастыря (Codex Dionysiu 570) это сочинение озаглавлено так: «Другой метод, то есть [метод] тех же знаков, поющиhsся с мелосом; сочинение удивительного магистра господина Иоанна Кукузеля» (Ἐτέρα μέθοδος, δηλούστι τῶν αὐτῶν σπιραδίων φαλλομένων μετὰ μέλος · ποίημα τοῦ φανταστοῦ Μαΐστορος χροίου Ἰωάννου Κουκουζέλη) <sup>49</sup>. Насколько же оно действительно принадлежит самому Иоанну Кукузелю — вопрос особый и требует самостоятельного изучения. Можно только отметить, что в конце «Большого изона» после распевов всех невм поется такой текст: «Искусно сочиненные Иоанном Кукузелем и магистром» (Ἐντέχνως συντεθέντα παρὰ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη καὶ μαΐστορος). Мог ли сам знаменитый мелург дать подобное заключение? Вполне допустимо, что это более позднее добавление, сделанное каким-либо учеником Иоанна Кукузеля (если, конечно, «Учебное песнопение» действительно написал Иоанн Кукузель). Целесообразно обратить внимание и на то, что в кодексе XV века из Константинона монастыря (Codex Constatonitū 86) «Большой изон» приписывается Иоанну Глике <sup>50</sup>. Для целей настоящей работы проблема авторства не играет существенной роли. Важно лишь то, что все эти памятники — создания византийского музыказнания.

Наряду с «Объяснением параллаги» Иоанна Кукузеля в греческих рукописях присутствуют методы и других мелургов. Так, например, fol. 7<sup>r</sup> рукописи XVIII века из Ксиропотамского монастыря (Codex Xeropotamū 229) содержит «Другой метод учителя Ксены Короны и он весьма полезен для сочинения ихим» (Ἐτέρα μέθοδος, κύρῳ Ξένου τοῦ Κορώνη, καὶ αὐτὴ λάνυ ψηφελμός πρὸς σύνθεσιν τῶν ἡχημάτων) <sup>51</sup>. «Метод» Короны зафиксирован также и в других рукописях. Например, в рукописи Кутлумушского монастыря (Codex Kutlumusiu 461) излагается даже два его «метода»: «Полезный метод [Ксены] Короны, содержащий хирономию кратим» (Ἐπωφελής μέθοδος ἡ τοῦ Κορώνη χρατημάτων φέροντα χειρονομίαν) <sup>52</sup> и «Другой, весьма полезный, метод, его же» <sup>53</sup>. Встречается и иное название «метода» Ксены Короны в синайской рукописи: «Наставнический и трудный метод стихиария, созданный [Ксеною] Короной» (Διδασκαλικὴ καὶ δύσκολος μέθοδος τοῦ στιχηραίου, πονηθεῖσα τῷ Κορώνῃ) <sup>54</sup>. В рукописи Дионисийского монастыря (Codex Dionysiu 570) вслед за изложе-

<sup>49</sup> См.: Στάθης Γ. Τὰ χειρόγραφα ... — Т. В' — Σ. 703. («Большой изон» в переводе на «новый метод» опубликован в изд.: Κυρίαζίδος Α. Εν ἀνθοῖς τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς — Κωνσταντινούπολις, 1896. — Σ. 127—144.)

<sup>50</sup> Ibid. — Т. А'. — Σ. 656.

<sup>51</sup> Ibid. — Т. В' — Σ. 184.

<sup>52</sup> Παπαδόπουλος Κεραμεὺς Α. Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐγχειρίδια // Byzantinische Zeitschrift, VIII. — 1899. — Р. 118.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Порфирий (Успенский К.). Первое путешествие в Синайский монастырь в 1845 году. — Спб, 1856. — С. 75.

ием его «метода» (fol. 103 <sup>v</sup>) <sup>55</sup> записан стих некоего лампадария Иоанна, прославляющий «метод» Ксены Короны <sup>56</sup>. Во многих рукописях зафиксирован «метод параллаги» (Μέθοδος τῆς παραλλαγῆς) или «метод метрофонии» (Μέθοδος τῆς μετροφονίας) мелурга Григория Буна Алиата <sup>57</sup>. В некоторых рукописях содержится «метод» монаха Феодула (середина XIV в.), имя которого всегда сопровождается эпитетом ἀγιοφείτης, указывающим на принадлежность к одному из афонских монастырей <sup>58</sup>.

Рассматривая «методы» византийских дидаскалов, невозможно не упомянуть Иоанна Плузиадина. Почти никаких сведений о нем не сохранилось. Предполагают, что он жил между 1429 и 1500 годами <sup>59</sup>. Если эти годы хотя бы приблизительно соответствуют действительности, то к моменту падения Константинополя ему было около 25 лет. Возраст по тем временам достаточно зрелый. Имя Иоанна Плузиадина приводится в перечне наиболее знаменитых деятелей греческой музыки, который содержится в рукописи Ксиропотамского монастыря (Codex Xeropotamū 318), датируемой началом XIX века. В этом каталоге иногда встречается предельно лаконичная информация о некоторых музыкантах, или, вернее, отдельные фразы, содержание которых позволяет строить лишь очень неопределенные предположения. В отношении Иоанна Плузиадина там сказано: «Иерей Иоанн Плузиадин со святой горы. Кроме матим (τῶν μαθημάτων) <sup>60</sup> он создал и „Грамматику музыки“, однако неупотребительную (πλὴν ἀχρηστού)» <sup>61</sup>. Следовательно, Иоанн Плузиадин жил в одном из афонских монастырей, скорее всего, в Дионисийском <sup>62</sup>. Ни в одной из известных ныне рукописей не зарегистрировано сочинение Иоанна Плузиадина, имеющее название «Грамматика музыки». Возможно, автор каталога подразумевал под этим заглавием «методы». Он прав, что по сравнению с «методами» таких знаменитых византийских мелургов, как Иоанн Кукузель и Ксена Корона, «методы» Иоанна Плузиадина встречаются не столь часто. Но они содержатся в достаточном количестве кодексов, подтверждающих их известность <sup>63</sup>.

Наиболее древний из них — рукопись конца XV века из Диони-

<sup>55</sup> Στάθης Γ. Τὰ χειρόγραφα ... — Т. В' — Σ. 703.

<sup>56</sup> Ibid. — Σ. 704.

<sup>57</sup> Ibid. — Т. А'. — Σ. 129, 136. Т. В' — Σ. 291, 418, 736.

<sup>58</sup> Ibid. — Т. А'. — Σ. 175. Т. В' — Σ. 325.

<sup>59</sup> Ibid. — Т. А'. — Σ. μβ'.

<sup>60</sup> Ματιμа (μάθημα) — разновидность калофонического сочинения, зафиксированная в теории с середины XV в.; см. об этом: Στάθης Γ. Οἱ ἀναγματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς Μελολογίας. — Σ. 90.

<sup>61</sup> Στάθης Γ. Τὰ χειρόγραφα ... — Т. А'. — Σ. 148.

<sup>62</sup> См. несколько ниже об авторской рукописи Иоанна Плузиадина из Дионисийского монастыря.

<sup>63</sup> Известно крайне мало песнопений, сочиненных Иоанном Плузиадином. Судя по рукописям, зачастую использовалась его «херувимская» (см.: Στάθης Γ. Τὰ χειρόγραφα ... — Т. А'. — Σ. 112, 402. Т. В' — Σ. 30, 174). Другие его произведения встречаются крайне редко (Ibid. — Vol. I. — Р. 352, 370, 705).

сийского монастыря (Codex Dionysiou 570), написанная самим Иоанном Плузиадином. Здесь на листах 110—125 излагаются его «методы»<sup>64</sup>. Следуя своим знаменитым предшественникам, он приобщает учащихся к основам музыкальной грамоты посредством песнопения. Для этого он использует сочиненное им «Святым духом оживляется вся душа» (‘Αγίῳ Πνεύματι, λᾶτα ψυχὴ ζωοῦται). Этот же «метод» зафиксирован и в более поздних рукописях Ксиропотамского монастыря (Codex Xēgorōtamu 269 — XVI в. и Codex Xēgorōtamu 229 — XVIII в.), а также в рукописи Ксенофонта монастыря (Codex Xēporōntu 114 — XVIII в.)<sup>65</sup>. В Дионисийской рукописи Плузиадина присутствует и особое «Объяснение параллаги основных и plagальных ихосов, а также дифонных, трифонных, тетрафонных и остальных»<sup>66</sup>. Затем излагается «Мудрейшая параллаги» (‘Η σοφωτάτη λαραλλαγή). Отсюда эти «методы» перешли в более поздние кодексы<sup>67</sup>. Известно также «Средство [изучения] „фони“<sup>68</sup> для учеников господина иерея Иоанна Плузиадина» (Σοφισμὸς τῶν φωνῶν εἰς μαθητὰς κὐρὶού Ιωάννου Ἱερέως τοῦ Πλούσιαδηνοῦ)<sup>69</sup>.

В рукописи XV—XVI веков, хранящейся в Афинской национальной библиотеке (Codex Atheniensis 917), имеется «Наставление по музыкальному искусству» (Διδασκαλία τῆς μουσικῆς τέχνης), принадлежащее Акакию Халкеопулосу (XV—XVI вв.). Как можно судить по опубликованному фрагменту этого сочинения<sup>70</sup>, по своему содержанию оно также примыкает к аналогичным «методам» — способам освоения нотации и интонационных основ тональной системы<sup>71</sup>. Несмотря на то, что «Наставления по музыкальному искусству» были созданы уже после падения Константинополя, в них используется методология, применявшаяся в Византии.

Знаменитый мелург Иоанн Ласкарис оставил небольшое теоретическое сочинение, сохранившееся в двух кодексах XV века:

<sup>64</sup> Ibid.— Vol. 2.— P. 705.

<sup>65</sup> Ibid.— Vol. 1.— P. 22, 186; Vol. 2.— P. 32.

<sup>66</sup> См. об этом гл. III настоящей части.

<sup>67</sup> См.: Παρανίκας M. Op. cit.— P. 175; Στάθης Γ. Τὰ χειρόγραφα ... — Т. А'.— Σ. 107, 368, 398. Т. В'.— Σ. 9, 28.

<sup>68</sup> Здесь: интервалы.

<sup>69</sup> Muralt E. Catalogue des manuscrits grecs de la Bibliothèque Impériale Publique.— St. Petersburg. 1864.— P. 79. Παλαδόπουλος-Κεραμεὺς A. Μαυρογούρατος Βιβλιοθήκη.— Т. А'.— Σ. 116, 119. Στάθης Γ. Τὰ χειρόγραφα ... — Т. А'.— Σ. 175. Т. В'.— Σ. 325.

<sup>70</sup> См.: Raasted J. Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts.— P. 46—47.

<sup>71</sup> Все эти «методы» не рассматриваются в настоящей книге. Это связано не только с тем, что абсолютное большинство из них продолжает оставаться неопубликованным, а следовательно, требует предварительного самостоятельного палеографического и текстологического исследования, но и с тем, что они являются практическими учебными рекомендациями. Цель же настоящей книги — анализ теоретических аспектов византийского музыказнания.

находящихся в Афинской национальной библиотеке — Codex Atheniensis 2401 (fol. 223<sup>1</sup> — 224<sup>2</sup>)<sup>72</sup> и в одном из книгохранилищ Рима (Vallicelliana Gr. 195)<sup>73</sup>. В первой из указанных рукописей сочинение имеет следующее название: «Объяснение и параллаги музыкального искусства. Другая параллаги музыкального искусства, более мудрая и более точная во всем, выполненная и сочиненная Иоанном Ласкарисом» (‘Η ἐρμηνεία καὶ λαραλλαγὴ τῆς μουσικῆς τέχνης. Ἐτέρα λαραλλαγὴ τῆς μουσικῆς τέχνης, σοφωτέρα καὶ ἀκριβεστέρα εἰς ἄκρον. πονητεῖσα δὲ καὶ συνταχθεῖσα λαρὰ Ἰωάννου τοῦ Λάσκαρι)<sup>74</sup>. Все сочинение посвящено обсуждению системы тональностей и взаимоотношений между ними.

Важным источником по византийскому музыказнанию является трактат иеромонаха Гавриила из монастыря Ксантопулов, жившего в первой половине XV века (попутно можно отметить, что из этого монастыря вышел и современник Гавриила, известный мелург Марк, впоследствии епископ Коринфа). О личности и музыкальном творчестве Гавриила трудно сказать что-либо определенное. В рукописях нередко встречаются его кратимы<sup>75</sup>, изредка — калофонические стихи<sup>76</sup> и очень редко другие песнопения<sup>77</sup>. Теоретическое сочинение Гавриила, известное во многих списках<sup>78</sup>, имеет следующий заголовок: «[Сочинение] иеромонаха Гавриила о нотных знаках в певческом искусстве, фонах и их этимологии» (Περὶ τῶν ἐν τῇ φαλτικῇ σημαδιῶν καὶ φωνῶν καὶ τῆς τούτων ἐτυμολογίας Γαβριὴλ Ἱερομονάχου). Во вступлении автор предуведомляет читателя, что в трактате пойдет речь о системе нотации, об ее знаках, их наименованиях и смысле. Гавриил настаивает на том, что он не использует сочинения других теоретиков. Такое утверждение не следует понимать буквально. Анализ сочинения показывает, что Гавриил лишь пересказал использующуюся в византийской музыке систему нотации и

<sup>72</sup> См.: Velićirović M. Two Composers of Byzantine Music.— P. 823.

<sup>73</sup> См.: Tardo L. L'antica melurgia bizantina.— P. 148.

<sup>74</sup> Греческий текст и английский перевод этого небольшого трактата даны в статье: Bentas Ch. The Treatise on Music by John Laskaris//Studies in Eastern Chant.— 1966.— Vol. 2.— P. 21—27 (в дальнейшем — Codex Atheniensis 2401 — Bentas). Введенный в название трактата термин «параллаги» предполагает наличие немногих примеров для иллюстрации и сольфеджирования соответствующих теоретических «объяснений». К сожалению, в публикации Х. Бентеса они отсутствуют. Мои попытки получить микрофильм этой рукописи оказались безуспешными.

<sup>75</sup> См.: Στάθης Γ. Τὰ χειρόγραφα ... — Т. А'.— Σ. 64, 142, 151, 348, 554. Т. В'.— Σ. 298, 516, 587, 695.

<sup>76</sup> См.: Ibid.— Vol. 1.— P. 108, 138, 368; Vol. 2.— P. 594.

<sup>77</sup> См.: Ibid.— Vol. 1.— P. 145, 292, 294, 295, 348, 399, 431, 502.

<sup>78</sup> Об истории изучения этого трактата см. новое его критическое издание: Gabriel Hieromonachus. Abhandlung über den Kirchengesang, hrsg. von Ch. Hannick und G. Wolfram.— Wien, 1985 (Monumenta Musicae Byzantinae a C. Höeg condita. Österreichische Akademie der wissenschaften Kommission für Byzantinistik.— Corpus scriptorum de re musica.— Bd. 1).— S. 24—32. Фрагменты из трактата Гавриила будут даваться по этому изданию.

бытующие в науке того времени представления о семантике невм, их происхождении и наименованиях. Такая «самостоятельность» полностью отвечала духу времени.

Трактат Гавриила — один из самых обстоятельных и серьезных памятников византийского музыкоznания.

Интересен краткий, но ценный компендиум иеромонаха Пафомия Русана (1470—1553)<sup>79</sup> «Объяснение к музыке» (*Ἐφηνεία εἰς τὴν μουσικήν*), опубликованный по рукописи Иверского монастыря<sup>80</sup>. Хотя это сочинение написано автором, родившимся через 17 лет после падения Константинополя, оно целиком посвящено описанию византийской ладотональной системы.

Важнейшим памятником *musica practica* является трактат Мануила Хрисафа. В рукописи, хранящейся в Ленинградской Публичной библиотеке (*Codex Lenipopolitanus Graecus 750*), датированной 1656 годом и опубликованной как приложение к статье А. Пападопулоса-Керамеса о Мануиле Хрисафе, оно озаглавлено так: «[Сочинение] господина Мануила Хрисафа и лампадария о [категориях], рассматриваемых в псалтическом искусстве и о которых некоторые мыслят неверно» (*Κῦρος Μανουὴλ τοῦ Χρυσάφη καὶ λαμπτα [δαρίου] περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῇ φαλτικῇ τέχνῃ καὶ ὡν φρονοῦσι κακῶς τινες περὶ αὐτῶν*)<sup>81</sup>. Этот трактат, существующий во многих списках<sup>82</sup>, постоянно привлекал внимание исследователей и неоднократно публиковался<sup>83</sup>. Недавно был издан его автограф, находящийся в кодексе Иверского монастыря (*Codex Iviron 1120, fol. 11 — 28*), который датирован 1458 годом и подписан самим Мануилом Хрисафом<sup>84</sup>. Кроме основных разделов, анализирующих специфику модуляционности в каждой тональности, трактат имеет пространное вступление, в котором

<sup>79</sup> Даты жизни Пафомия Русана даются по статье: Στάθης Γ. Τ. Παλαιά βυζαντινή στημειογραφία καὶ τὸ πρόβλημα μεταγραφῆς τῆς εἰς τὸ λεντάγονα//Βυζαντινά. — Т. 7. — Θεσσαλονίκη, 1975. — С. 201—202.

<sup>80</sup> Впервые опубликовал К. Псахос в изд.: Φραμπάγες. — Περίοδος Α', ἑτος Β', ἀρ. Β — 1903. Вторично опубликовано в книге: Βαμβουδάκης Ἐμμ. Συμβολὴ εἰς τὴν σπουδὴν τῆς Παρασημαντικῆς τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. — Т. Α'. — Σάμος, 1938. — С. 46—53. О рукописях этого сочинения см.: Παλαδόπουλος-Κεραμεὺς Α. Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐγχειρίδια. — С. 116.

<sup>81</sup> Παλαδόπουλος-Κεραμεὺς Α. Μανουὴλ Χρυσάφης λαμπαδάριος τοῦ βασιλικοῦ κλήρου. — С. 526—545. В другой рукописи Ленинградской Публичной библиотеки XVIII века (*Codex Lenipopolitanus Graecus 239, fol. 27' — 34v*) имеется раздел из трактата Мануила Хрисафа. Он опубликован в изд.: Thibaut J.-B. Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque. — Р. 89—92.

<sup>82</sup> См.: The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampusarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views That Some Hold About It. Text, Translation and Commentary by Dimitri E. Sonomos. — Wien, 1985 (Monumenta Musicae Byzantinae a C. Höeg condita. Österreichische Akademie der wissenschaftlichen Kommission für Byzantinistik. — Corpus scriptorum de re musica. — Vol. II). — С. 32—33. Фрагменты из трактата будут цитироваться по этому изданию.

<sup>83</sup> См.: Ibid. — Р. 33—34.

<sup>84</sup> Ibid. — Р. 36—66.

автор излагает не только причины, побудившие его взяться за перо, но и свои художественно-эстетические воззрения.

Мануил Хрисаф сообщает, что он давно задумал написать сочинение о псалтическом искусстве, но по различным причинам должен был откладывать осуществление своего замысла. Наконец, его ученик иеромонах Герасим («человек серьезный и любознательный») и другие («с тем же образом мыслей») упросили мелurga, и он решил, что «нехорошо... оставлять их просьбы безответными и тщетными, а что подобает, впредь ни на что не обращая внимания, взяться сразу за дело и преподать им верное слово об [этой] науке» (καὶ τὸν ὄφθον τῆς ἐλιστήμης ὑφῆγεσθαι λόγον αὐτοῖς). На протяжении всего сочинения знания о псалтическом искусстве он называет «наукой»: каждый мелург сочиняет, «повинуясь обычаям науки» (τοῖς τῆς ἐλιστήμης νόμοις πειθόμενος)<sup>85</sup>, древние мастера — это музыканты, «отличившиеся в знании» (τοὺς τῇ ἐλιστήμῃ ἐνδιαλέφαντας), при создании песнопений не нужно уклоняться «от истины и точности в науке» (τῆς ἀληθείας καὶ τῆς κατ' ἐλιστήμην ἀκριβείας). Певческое искусство один раз даже названо «псалтической наукой» (φαλτικὴ ἐλιστήμη).

В этом нет ничего удивительного. К XV веку в византийской музыке был накоплен значительный запас знаний о художественном материале и его исполнении. Такой комплекс сведений был необходим для каждого собиравшегося приобщиться к певческому искусству. Поэтому Мануил Хрисаф выступает против тех, кто, занимаясь псалтикой, не посвящен в ее законы. Все вступление трактата, как и его название, пронизано дискуссионным духом. Автор постоянно упоминает о тех, кто «похваляясь, что умеют петь и считая себя знатоками пения, сами не понимают, чем хвалятся и к тому же вводят в заблуждение тех, кто прислушивается к ним, как к сведущим, ибо они занимаются таким искусством, не имея точного и безошибочного знания» (μή μετ' ἐλιστήμης ἀκριβοῦς τε καὶ ἀλταίστου τὴν τοιαύτην μετέρχεσθαι τέχνην). Автор пишет, что необходимость передавать его из поколения в поколение заставила «Иоанна Глику создать „метод“ по псалтическим тезисам<sup>86</sup>, а после него — магистра Иоанна Кукузеля создать „певческие знаки“<sup>87</sup>, а затем, после него — [Ксени] Корону — одни „методы“ для кратим, а другие — для стихир».

Большое внимание Мануил Хрисаф уделяет важности соблюдения традиций в музыкальном искусстве. По его мнению, это залог творческого успеха. «Ведь благодатноименный магистр [Иоанн] Кукузель в своих аннаграмматизмах не отступает от

<sup>85</sup> Именно «обычаям», а не «законам», так как в данном фрагменте идет речь о традициях.

<sup>86</sup> Θέσεις — соединения невм (см. гл. IV, § 3 наст. части).

<sup>87</sup> στράβια φαλτά, то есть «Большой изон».

древних стихир, а неизменно следует им, хотя, конечно, и сам мог бы (как нынешние и гораздо лучше их) сочинять лишь собственные мелодии, не имеющие ничего общего со стихирами, служившими ему образцами». Даже история музыки представляется Мануилу Хрисафу цепью подражаний великим мастерам предшествующих эпох: «Первым сочинителем икосов был Михаил Анеот<sup>88</sup>, вторым — Иоанн Глика, подражающий (μιμούμενος) Анеоту, затем, третьим, — называемый Итиком, который следовал двум указанным как учителям<sup>89</sup>, и после них всех — благодатноименный Иоанн Кукузель... Он шел по их следам и полагал, что нехорошо изменять что-либо из того, что они прославили и одобрили. Поэтому он не делал нововведений. А лампадарий Иоанн [Клад], живший позже их и ни в чем не уступавший предшественникам, собственоручно пишет следующее: „Акафист, сочиненный мною, Иоанном Кладом, лампадарием, по возможности подражает древнему акафисту“. И он не стыдился писать так, а скорее даже гордился [этим] и своим примером словно предписывал остальным никоим образом не отступать от подражания древним и не вводить ничего нового...»

Перед нами воззрение, неоднократно встречающееся в истории музыки: великие новаторы прошлых времен воспринимаются последующими поколениями как великие традиционалисты. Такая оценка становится возможной благодаря тому, что эволюция общего музыкального мышления с течением времени достигает исторического уровня тех, кто некогда опережал его. Как мы видим, византийская музыкально-эстетическая мысль в этом вопросе следует хорошо известным тенденциям. Трудно сказать, понимал ли Мануил Хрисаф, сколько нового внес в музыкальное искусство столетием ранее Иоанн Кукузель и другие родоначальники калофонического стиля. В теоретической работе ему важно было утверждать преемственность традиций. Однако сам текст Мануила Хрисафа подтверждает, что в первой половине XV века «нынешние» сочиняли лишь «собственные мелодии». Другими словами, нарушили освященную временем традицию. Насколько же его воззрения на эту традицию и метод работы старых мастеров, якобы только «подражавших» своим предшественникам, соответствовали действительности, а также что подразумевалось в эпоху XIII—XV веков под «подражанием» требует особого изучения.

<sup>88</sup> Данные о Михаиле Анеоте (Ανεώτης) или Анеоте (Ανανεώτης), которые можно почерпнуть в греческих музыкальных рукописях, очень скучны и по ним трудно составить определенное представление как о времени жизни мелурга, так и о его творчестве. Чаще всего он упоминается среди авторов матим (см., например: Στάθης Г. Τα χειρόγραφα... — Т. А' — Σ. 110, 149, 391, 401. Т. В' — Σ. 220, 224), а в кодексе Ксиропотамского монастыря (Codex Xeropotamou 383) XV в. зарегистрирована стихира «Фоки, митрополита Филадельфии, некоторые же говорят, что это стихира Анеота, которая потом была калофонизирована магистром Иоанном Кукузелем» (Ibid. — Vol. 1. — Р. 288).

<sup>89</sup> Скорее всего, Иоанн Глика и Никифор Итик были почти современниками, жившими на рубеже XIII—XIV вв.

Большой интерес в трактате Мануила Хрисафа представляет описание шести навыков, без которых, по мнению автора, певец остается неприобщенным к псалтическому искусству: «...первое — создавать надлежащие и соответствующие „тезисы“, второе — не заглядывать и не смотреть в [певческую] книгу, но и без книги уверенно писать [невмы] так, как требует искусство; третье — без предварительной подготовки и с первого взгляда уметь безошибочно петь всяческие матимы, древние и новые; четвертое — когда другой поет, записывать то, что он поет и петь как он; пятое — сочинять всяческие собственные матимы либо по собственному побуждению, либо по велению других... шестое — иметь суждение о сочинениях: [это], пожалуй, и умение судить о сочинении, чем оно хорошо и верно, а чем — нет, и, вероятно, — умение определять только по слуху, чье это произведение... Сведущий в указанных навыках и могущий пользоваться ими так, как того требует искусство, — пусть сочиняет произведения, записывает [их], учит и выносит суждения о собственных творениях и о тех, которые создают другие...». Здесь выражено не только художественное кредо и педагогические принципы Мануила Хрисафа, но и воззрения, характерные для всей эпохи.

Для познания византийских музыкально-теоретических суждений большую помощь оказывает трактат, приписывающийся Иоанну Дамаскину: «Вопросоответник по пападическому искусству благочестивого отца нашего Иоанна Дамаскина о знаках, тонах, фоне, пневмах, кратимах, параллаги и всего охватывающегося пападическим искусством» (Τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐρωταλογίας τῆς παλαδικῆς τέχνης περὶ σημαδίων καὶ τούων καὶ φωνῶν καὶ πνευμάτων καὶ κρατημάτων καὶ παραλλαγῶν καὶ δσα ἐν τῇ παλαδικῇ τέχνῃ διαλαμβάνουσιν)<sup>90</sup>. Это сочинение опубликовано Л. Тардо по рукописи конца XVI — начала XVII веков Codex Lavra 1656<sup>91</sup> и Ж. Тибо — по рукописи XVII—XVIII веков Codex Constantinopolitanus 811<sup>92</sup>. Однако оно известно во многих списках<sup>93</sup>. Не вызывает сомнений, что сам Иоанн Дамаскин не имел к нему никакого отношения, так как в нем описываются в основном принципы средневизан-

<sup>90</sup> Tardo L. L'antica metallurgia bizantina. — Р. 207.

<sup>91</sup> Ibid. — Р. 207—220; в дальнейшем: Codex Lavra 1656 — Tardo.

<sup>92</sup> Thibaut J.-B. Traité de musique byzantine. Codex 811 de la Bibliothèque du Métochion du Saint-Sépulcre, Constantinople//Revue de l'Orient Chrétien, VI. — 1901. — Р. 593—609. В этом же кодексе имеются и другие интересные теоретические материалы, приводящиеся Ж.-Б. Тибо фрагментарно в другой статье: Thibaut J.-B. Etude de Musique Byzantine. La Notation de St. Jean Damascène ou Hagiopolite//Известия русского Археологического института в Константинополе, III. — София, 1898. — С. 138—177 (в дальнейшем — Codex Constantinopolitanus 811 — Thibaut).

<sup>93</sup> См., например: Coxe H. Catalogi codicum manuscriptorum bibliothecae Bodleianae. — Oxonii, 1853. — Vol. 1. — Р. 602; Lambros S. Catalogue of the Greek manuscripts on papyri Athos. — Cambridge, 1895. — Vol. 1. — Р. 318. Παλαδόπολος — Κεφαλεύς Α. Τεροσολυμιτική Βιβλιοθήκη. — Т. А' — Σ. 376. Idem. Βεδαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἔγχειρίδια. — Σ. 113.

тийской нотации (исключения незначительны), вошедшей в практику только с конца XII века, то есть спустя четыре столетия после смерти знаменитого реформатора православной литургии. Если же предположить, что некогда в основе упомянутого сочинения лежало изложение палеовизантийской нотации (следы которой сохранились в виде очень мелких отрывков), а впоследствии оно было «осовременено» более поздними редакторами, то и в этом случае трактат не мог выйти из-под пера Иоанна Дамаскина, поскольку первые известные образцы палеовизантийской нотации датируются значительно более поздним временем. Однако сам факт того, что сочинение приписывается Иоанну Дамаскину, — вполне в духе эпохи. Ведь все, что было связано с такой важной частью богослужения, как музыка, естественнее всего было отсчитывать от реформы знаменитого теолога. Это с полным правом относится и к науке о музыке<sup>94</sup>. Автор этого опуса в дальнейшем будет именоваться «Псевдо-Дамаскин». Л. Тардо предполагал, что сочинение написано в начале XV века<sup>95</sup>. Х. Ханник склонен отнести его создание к XIV веку<sup>96</sup>. Трактат не имеет единой формы изложения: в одних местах — вопросы и ответы, а в других — последовательное повествование.

Автор начинает сочинение обращением к ученикам, по просьбе которых он пишет свой труд, и после целой серии смиренномонашеских сентенций, обращенных к Богу, непосредственно приступает к теме работы. Прежде всего необходимо отметить, что музыку он везде называет ἡ ὑθμική τέχνη. Не следует понимать этот оборот как «ритмическое искусство», поскольку для византийских музыкантов музыка была, в первую очередь, искусством разновысотных звуков. Ритмические же аспекты художественного материала, несмотря на всю важность, судя по всему, рассматривались как второстепенные. Об этом со всей очевидностью свидетельствует хотя бы то обстоятельство, что в отличие от античного музыказнания, давшего интересные образцы теоретического освещения проблем музыкальной ритмики, византийская *musica practica* не оставила ни одного сочинения, посвященного ритмике. Сам Псевдо-Дамаскин так разъясняет суть ἡ ὑθμική τέχνη: «Это то, что стройно поется по распорядку и согласно чину ирмоса, когда мы соразмерно поем мелос» (ἡ μετὰ τάξιν ἐμμελῶς καὶ κατ' ἀκολούθιαν τοῦ εἰρμοῦ ἐναρμονίως ἀδομένη)<sup>97</sup>. Таким образом, ἡ ὑθμική τέχνη нужно понимать как искусство соразмерного и стройного звучания.

<sup>94</sup> Указанное сочинение — не единственное, приписывающееся Иоанну Дамаскину. Известен, например, также «Метод метрофонии», «созданный святым и богохношенным отцом нашим Иоанном Дамаскином» (см.: Παλαδόπουλος-Κεφαλεὺς Α. Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐγχειρίδια. — Σ. 118).

<sup>95</sup> Tardo L. *L'antica melurgia bizantina*. — P. 206.

<sup>96</sup> Hannich Ch. Die Lehrschriften zur byzantinischen Kirchenmusik // H. Hunger mit Beiträgen von Hannich Ch. und Lieder P. Die hochsprachliche Profane Literatur der Byzantiner. — München, 1978. — Bd. 2. — S. 209.

<sup>97</sup> Codex Lavra 1656 — Tardo. — P. 213.

В трактате Псевдо-Дамаскина встречаются реминисценции из сочинений знаменитых отцов церкви. Например, псалм и песни здесь рассматриваются в традициях патристики<sup>98</sup>: псалм — как пение с инструментальным сопровождением, а песня — пение без аккомпанемента<sup>99</sup>. Утверждается также патристическая идея о том, что духовное слово вместе с музыкой лучше воспринимается, чем без музыки<sup>100</sup>. Подобно церковным авторитетам, Псевдо-Дамаскин выступает против «бессмысленных звучаний»<sup>101</sup>, то есть против вокальных импровизаций, не скованных структурой и логикой текста. Интересна приводящаяся в трактате этимология слова «фони» (ἡ φωνή — в данном случае «звук», «голос», «звукание»): «Этимологически фони [произошла] от „свет есть мысль“ (τὸ φῶς εἶναι νόος), ибо то, что дает мысль, выводит к свету»<sup>102</sup>. Следовательно, слово «фони» производится от «фос» («свет»). В музыкально-теоретической литературе такое объяснение не единично (оно встречается, например, и в *Codex Vaticanus Graecus 872*)<sup>103</sup>. Свет был важной эстетической категорией византийской эстетики<sup>104</sup>, поэтому смысловые параллели между близкими по звучанию словами «фони» и «фос» были вполне естественны. В трактате также подробно освещаются основные положения и многие детали нотного письма.

Вслед за рассмотренным сочинением в кодексе *Lavra* 1656 излагаются другие интересные работы по *musica practica*. Первая из них — «Другое объяснение [музыки]» (Ἐμπνεύσα ἑτέρα)<sup>105</sup>. В нем также обсуждаются проблемы нотации. Следующий небольшой опус носит наименование «Разделение музыки» (Διαίρεσις τῆς μουσικῆς)<sup>106</sup>. Его начало посвящено дифференциации музыки на три вида: вокальную, «производимую» устами, вокально-инструментальную, исполняемую устами и руками, инструментальную, «производимую» только руками. «Действием уст [поются] песни, теретизмы и другие [произведения]. Благодаря рукам [существует] кифаристика... Стало быть, один [вид музыки] создается устами, другой руками и устами, а третий — только руками»<sup>107</sup>. Приведенное высказывание — явное заимствование из древнегреческой литературы (см., например: *Diogenis Laertii Vitae philosophorum* III, 88)<sup>108</sup>. В основном же содержание этого мини-трактата сводится к описанию визан-

<sup>98</sup> См.: ч. I, гл. II, § I наст. изд.

<sup>99</sup> *Codex Lavra* 1656 — Tardo. — P. 210.

<sup>100</sup> Ibid. — P. 211.

<sup>101</sup> Ibid. — P. 212.

<sup>102</sup> Ibid. — P. 211.

<sup>103</sup> *Codex Vaticanus Graecus 872* — Tardo. — P. 170.

<sup>104</sup> Подробнее об этом см.: Бычков В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. — М., 1977. — С. 93—101.

<sup>105</sup> Tardo L. *L'antica melurgia bizantina*. — P. 220—223.

<sup>106</sup> Ibid. — P. 223—225.

<sup>107</sup> Ibid. — P. 225.

<sup>108</sup> *Diogenis Laertii ... Op. cit.* — P. 132.

тийской тональной системы и ее связи с античной. Здесь, например, пересказывается древнее предание о том, что древнегреческие тональности получили свои названия по наименованиям соответствующих греческих племен (дорийцев, фригийцев и лидийцев), и осуществляется интересная попытка аннулировать, хотя бы внешне, противоречие между античной и византийской тональными системами. Как известно, архаичные древнегреческие свидетельства связаны с тремя «основными» тональностями — дорийской, фригийской и лидийской. Византийская же тональная система представляла собой комплекс четырех «основных» и четырех «плагальных» тональностей. Чтобы вывести византийскую систему из античной, не хватало одной «основной» тональности. Поэтому была «найдена» «милетская» тональность, якобы названная в честь милетян. Так была «аргументирована» преемственность в развитии тонального мышления в науке о музыке.

Следующий раздел кодекса Lavra 1656 называется «Начало диплофонии. Другой метод» (Αρχὴ τῆς διπλοφωνίας. Ἐτέρα μέθοδος)<sup>109</sup>. Это теоретическое освещение одновременного пения двух голосов в октаву. Затем следуют «Вопросоответники о ипоррон» (Ἐρωταλοχρίσεις τῆς ὑφόφοτης)<sup>110</sup>. Судя по названию, можно было бы ожидать, что этот текст целиком посвящен описанию нотографической функции и особенностям применения невмы ипоррон. Однако в действительности ей уделяется внимание только в первых четырех предложениях, изложенных в форме вопросов и ответов. Весь остальной материал представляет собой еще одно описание тональной системы. Здесь также параллельно с византийскими наименованиями тональностей даются древнегреческие. Однако вместо «милетской» тональности приведена миксолидийская.

Перечисленный свод небольших теоретических работ, находящихся в кодексе Lavra 1656, был, видимо, достаточно популярен как в поздневизантийское, так и в послевизантийское время (например, все эти работы были зарегистрированы в иерусалимской рукописи XVII в.)<sup>111</sup>.

Необходимо отметить, что византийская традиция сформировала стереотипные описания наиболее важных музыкально-теоретических категорий. Эти формулировки и определения превратились, в конце концов, в стандартные образования, которые нередко кочуют из одного сочинения в другое. В результате, встречаются тексты, зачастую представляющие собой сумму таких трафаретных определений, примером чего может служить (исключая уже упоминавшиеся однотипные пападики) сочинение, содер-

жающееся в Codex Leninopolitanus Graecus 239 (лл. 11—15). Начало первого его раздела, носящего наименование «Вопросоответник о том, что такое хирономия» (Ἐρωταλοχρίσις περὶ τοῦ τί ἔστι ἡ χειρονομία)<sup>112</sup>, полностью соответствует большому фрагменту «Разделения музыки» из кодекса Lavra 1656<sup>113</sup>. Этот же отрывок содержится и в рукописи XVII века Codex Athienensis 935<sup>114</sup>. Следующий раздел текста ленинградской рукописи, начинающийся вопросом «Сколько ихосов поется в „Святоградце“?»<sup>115</sup>, имеется в Codex Vaticanus 872<sup>116</sup>, а определение «фони» — в «Другом объяснении» из Codex Lavra 1656<sup>117</sup>. Определение «спневмы»<sup>118</sup> из ленинградской рукописи — буквальное повторение формулировки из «Вопросоответника Псевдо-Дамаскина»<sup>119</sup>. Раздел же ленинградской рукописи с подзаголовком «Объяснение параллаги колеса Кукузеля»<sup>120</sup>, по содержанию не имеющий никакого отношения к «колесу Кукузеля», является объяснением «диплофонии», записанным теми же словами, что и «Начало диплофонии» из Codex Lavra 1656<sup>121</sup>. Занимствования — одна из особенностей византийской *musica practica*, которая выработалась в процессе развития музыказнания (известно, что эта черта характерна и для западно-европейского музыказнания эпохи средневековья).

Как мы видим, для познания поздневизантийской музыкально-теоретической мысли имеется достаточно обширный материал<sup>122</sup>.

### Глава III КАНОНИЗАЦИЯ ЛАДОТОНАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ

Любая ладотональная система проходит длинный и сложный путь эволюции. Зарождаясь в исторически предшествующих формах, она все активнее и настойчивее проявляет свои индивидуальные черты, которые рано или поздно начинают главенствовать и выражать самые характерные признаки новой исторической стадии развития ладотональности. Но одновременно в этой

<sup>109</sup> Thibaut J.-B. Monuments ... — P. 87.

<sup>110</sup> Tardo L. L'antica melurgia bizantina. — P. 226.

<sup>111</sup> Σακχελλωνος Ἰ., Σακχελλωνος Α. Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθηκῆς τῆς Ἑλλάδος. — Ἐν Ἀθήναι, 1892. — Σ. 169.

<sup>112</sup> Thibaut J.-B. Monuments ... P. 87.

<sup>113</sup> Tardo L. L'antica melurgia bizantina. — P. 164.

<sup>114</sup> Ibid. — P. 225.

<sup>115</sup> Thibaut J.-B. Monuments ... — P. 88.

<sup>116</sup> Tardo L. L'antica melurgia bizantina. — P. 209.

<sup>117</sup> Thibaut J.-B. Monuments ... — P. 89.

<sup>118</sup> Tardo L. L'antica melurgia bizantina. — P. 227—228.

<sup>119</sup> Вопросоответник, содержащийся в кодексе 310 из монастыря святой Екатерины на Синае, будет рассмотрен отдельно (см. гл. V наст. части).

<sup>109</sup> Tardo L. L'antica melurgia bizantina. — P. 227—228.

<sup>110</sup> Ibid. — P. 228—230.

<sup>111</sup> Rebours J.-B. Quelques manuscrits de musique byzantine. Ms. 332 de la Bibliothèque du Saint-Sépulcre de Jérusalem//Revue de l'Orient Chrétien, IX. — 1904. — P. 299—304; X. — 1905. — P. 1—14.

ее форме уже зарождаются элементы последующих разновидностей, которые с течением времени также заявляют о себе все чаще и упорнее и в итоге приводят к становлению нового исторического типа ладотональной организации. Таким образом, в практике музыкального искусства систематически осуществляется смена одних ладотональных форм другими. Однако в теории музыки эти перемены происходят не столь непрерывно. При появлении значительного количества индивидуальных свойств, позволяющих отличить данную ладотональную структуру от исторически предшествующей, теория часто канонизирует ее особенности. Благодаря этому в науке о музыке происходит относительная стабилизация ладотональных нормативов, несмотря на то, что в художественной практике они постоянно видоизменяются. Такую канонизацию нужно понимать как теоретическую фиксацию некоторых (но далеко не всех) главных свойств ладотональной системы. Методы же канонизации и количество установленных признаков зависят уже от уровня развития науки о музыке.

Канонизация ладотональной системы средневековья была осуществлена византийской музыкально-теоретической школой. Конечно, она произошла не сразу и не внезапно. Это был длительный процесс, в течение которого фиксировались отдельные характерные тенденции ладотональных образований, что в конце концов вылилось в теоретически оформленную систему. Науке неизвестны не только детали и подробности этого процесса, но даже его главные «события». Исторические материалы, связанные с ним, утрачены и, видимо, навсегда. Известно лишь, что уже во времена патриарха Севера (512—519) в церковной практике Антиохии использовался принцип «октоиха» (от ὀκτώ — «восемь» и ἥχος — «звучание»<sup>1</sup>), когда исполнение религиозных песнопений было распределено последовательно между восемью воскресеньями. Считается, что термин «ихос» в этом смысле впервые встречается в письменных памятниках VI века<sup>2</sup>. Например, патриарх Константинополя Иоанн IV (582—595) писал о «тропаре во втором ихосе»<sup>3</sup>. Исследователи склонны считать, что практика подразделения песнопений между восемью воскресеньями связана с особенностями древнейших восточных языческих богослужений<sup>4</sup>, откуда якобы они были заимствованы некоторыми восточными христианскими общинами, а через них — византийской церковью. Во всяком случае, нужно думать, что первоначальное значение термина «октоих» заключалось только в указании на восемь различных групп песнопений и не более. Но с течением

времени он стал олицетворением системы звуковысотного музикального мышления.

Существуют отрывочные свидетельства, что на первых порах система имела несколько иной вид, чем впоследствии. Так, например, в одном из параграфов (2) «Святоградца» утверждается, что «поются не только восемь [ихосов], а десять» (ὅτι οὐκ ὀκτώ μόνοι φάλλονται ἀλλὰ δέκα)<sup>5</sup>, а в другом (6) сообщается, что «в песне (φάρα) поются 16 ихосов, а в „Святоградце“ — 10»<sup>6</sup>. Все эти отклонения от канонизированного впоследствии количества ихосов являются почти полностью затушеванным следом некогда происходивших теоретических поисков.

В связи с тем, что сохранившиеся сведения не дают возможности представить процесс становления системы октоиха, ее можно описать только в уже «застывшем», канонизированном виде. Следовательно, задача состоит в том, чтобы изложить ладотональную систему в том ракурсе, как она была представлена в византийском музыказнании вообще.

Все византийские источники (исключая «Святоградец»),<sup>7</sup> дают такую последовательность системы ихосов: «Первый [ихос] называется дорийский, второй — лидийский, третий — фригийский, четвертый — миксолидийский, plagальный [первого] ихоса — гиподорийский, plagальный второго — гиполидийский, plagальный третьего — низкий или гипофригийский, plagальный четвертого — гипомиксолидийский. Среди них четыре основные (ἡγέτειοι) и четыре plagальные (πλάγιοι). Основные — это первый, второй, третий и четвертый [ихосы]. Плагальные же — plagальный первого [ихоса], plagальный второго, plagальный третьего или низкий и plagальный четвертого»<sup>8</sup>.

Канонизированный порядок ихосов можно представить в следующем виде (написание сверху вниз соответствует такому расположению в звуковом пространстве, где plagальные ихосы находятся на квинту ниже своих основных):<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Codex Parisinus 360 — Raasted.— P. 10.

<sup>6</sup> Ibid.— P. 14.

<sup>7</sup> Codex Parisinus 360 — Raasted.— P. 13. Его сообщение Э. Веллес считал ошибочным (Wellesz E. A History ... — P. 300). Но вполне возможно, что здесь мы сталкиваемся с какой-то переходной разновидностью системы.

<sup>8</sup> Codex Barberinus Graecus 300 — Tardo.— P. 152; см. также: Gabriel Hieromopachos. Op. cit.— P. 74; Codex Lavra 1656 — Tardo.— P. 226.

<sup>9</sup> В некоторых публикациях со вторым основным ихосом соотносится термин «фригийский», а с третьим — «лидийский». Так, например, Э. Веллес, указывая на «шибочный» перечень ихосов в «Святоградце», констатирует, что верная последовательность дана в Codex Barberinus Graecus 300 (Wellesz E. A History ... — P. 300). Однако и в этом источнике, и в других (см. сн. 8) запечатлены приведенные мной соответствия. По непонятным причинам и в книге Э. Веллеса, и в некоторых других изданиях присутствует последовательность, не находящая подтверждения в византийских памятниках; см., например: Haas M. Byzantinische und slavische Notation.— Köln, 1973 (Paleographie der Musik.— Bd. I. Faszikel 2).— S. 2. 41.

<sup>1</sup> О термине «ихос» см. далее.

<sup>2</sup> См.: Werner E. The Sacred Bridge.— P. 388.

<sup>3</sup> Joannis Jejunatoris Poenitentiale//PG 88.— Col. 1889 A.

<sup>4</sup> Подробнее об этом см.: Wachsmann K. Untersuchungen zum vorgregorianischen Gesang.— Regensburg, 1935 (Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz, XIX).— S. 95; Werner E. The Sacred Bridge.— P. 382, 396—397.

IV основной икос или миссолидийский  
 III основной икос или фригийский  
 II основной икос или лидийский  
 I основной икос или дорийский  
 plagalnyy IV основного икоса или гипомиссолидийский  
 plagalnyy III основного икоса или гипофригийский (низкий)  
 plagalnyy II основного икоса или гиполидийский  
 plagalnyy I основного икоса или гиподорийский

В большинстве случаев византийская традиция приписывала Иоанну Дамаскину (ἀλὸ τοῦ χρόνου τοῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκίνου)<sup>10</sup> упорядочение ладотональных форм, а нередко для придания системе большей значимости ее создание связывали и с библейскими временами: «И Давид создал четыре [основных] икоса ... Соломон же — четыре других, [то есть] четыре plagalных от начальных форм» (Καὶ ὁ μὲν Δαύιδ ἐποίησε τοὺς δέ τῆχας ... Καὶ ὁ Σολομὼν τὰς δέ τοὺς ἀλλούς, δέ πλαγίους τῶν πρωτοτύπων)<sup>11</sup>. Здесь можно усмотреть стремление придать системе вид, освященный отцами церкви либо даже библейским «псалмопевцем». С этой точки зрения фигура Иоанна Дамаскина была наиболее удобной, так как именно он принимал самое активное участие в упорядочении церковной службы. Принято считать, что он заимствовал из сирийской церкви основной репертуар песнопений, систематизировал его и приспособил для нужд византийских церквей и монастырей<sup>12</sup>. Возможно поэтому византийская традиция приписала ему и канонизацию ладотональной системы: упорядочение песнопений церковной службы и систематизация ладотональных форм рассматривались в русле одной и той же реформы литургии. Однако скорее всего Иоанн Дамаскин, оказав большое влияние на церковную службу, не мог принимать непосредственного участия в теоретическом оформлении ладотональной системы. Очевидно, здесь произошло то же самое, что в западноевропейской истории музыки с именем папы Григория I. Средневековая традиция приписывала ему не только сочинение музыки многочисленных песнопений, но и создание особой буквенной нотации. Как оказалось, эти сообщения не соответствуют действительности<sup>13</sup>. Соотнесение канонизации системы икосов с деятельностью Иоанна Дамаскина также лишь результат его выдающегося авторитета как преобразователя церковной службы. Здесь дело не в уровне познаний Иоанна Дамаскина в области музыкального искусства и его теории, хотя и этот вопрос не последний (и, кстати, требующий еще основательного изучения), так как серьезное влияние на унификацию ладотональной системы

<sup>10</sup> Codex Parisinus 360 — Raasted.— P. 9; Thibaut J.-B. Monuments ... — P. 57.

<sup>11</sup> Thibaut J.-B. Monuments ... — P. 88.

<sup>12</sup> Wellesz E. A History ... — P. 139—140.

<sup>13</sup> См.: Riemann H. Studien zur Geschichte der Notenschrift.— Leipzig, 1878.— S. 24; Gevaert F. Les origines du chant liturgique de l'église latine.— Gent, 1890.— P. 31—33.

мог оказать лишь глубокий знаток музыки и музыкальной науки. Эта проблема намного сложнее, потому что путь к канонизации любой системы несравненно продолжительнее, чем даже период жизни нескольких поколений (достаточно вспомнить хотя бы долгий процесс развития теоретической концепции мажора и минора и ее последующую «канонизацию», где нижнюю границу принято условно определять временем Глареана, то есть началом XVI в.). Поэтому формирование идей о восьми икосах, впитавшей в себя основные и важнейшие явления художественной практики и музыкальной теории нескольких веков, уже само по себе результат деятельности не одного человека.

Как бы там ни было, теоретическая концепция средневековой тональной системы была создана в Византии и отсюда получила широкое распространение на Западе (правда, в несколько измененном виде), что подтверждается многими свидетельствами. Так, в небольшом трактате, который прежде считался сочинением Алкуина (VIII в.)<sup>14</sup>, о toni сообщается: «...четыре из них называются автентическими ... Authenticum (ἀὐθεντικόν)<sup>15</sup> мы называем на греческом языке основателя или начальника... Первый же [tonus] называется protus (πρώτος), то есть первый; второй — deuterus (δεύτερος). Deuteros же на том же греческом языке называется второй... третий называется tritus (τρίτος) ...четвертый tetrachius ... ибо tetra по-гречески называется „четвертый“. Plagii (πλάγιοι — „побочные“<sup>16</sup>) совокупно называются все четыре [toni]»<sup>17</sup>. Автор определенно возводит терминологию системы toni к греческому источнику. Необходимо отметить, что в этом он был не одинок. В абсолютном большинстве западноевропейских теоретических трактатов при описании системы toni или modi присутствуют латинизированные греческие числительные, что является следствием византийского влияния. Исследователи отмечали присутствие этого влияния в сочинениях Гвидо из Ареццо, Арибо Схоластика, Аврелиана из Реоме<sup>18</sup>, Германна Контракта<sup>19</sup> и у других латиноязычных авторов. Можно добавить,

<sup>14</sup> Как показал анализ рукописей, только более поздние из них приписывают трактат Алкуину (см.: Gushee L. Alcuin//The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by Sache S.— London, Washington, 1980.— Vol. 1.— P. 230—231).

<sup>15</sup> Чтобы дать читателю полное представление об особенностях латинского текста трактата, толкующего греческую терминологию, я сохраняю без перевода основные термины на двух языках, как это изложено в источнике.

<sup>16</sup> Псевдо-Алкуин дает два латинских синонима для «побочных»: obliqui seu laterales.

<sup>17</sup> Flacci Alcuini Musica//Gerberti M. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum.— Vol. I.— P. 26—27.

<sup>18</sup> См.: Jammers E., Schlötterer R., Waele E. Byzantinisches in der karolingischen Musik//Bericht zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress München 1958.— München, 1958.— Bd. V/2.— S. 9—10.

<sup>19</sup> См.: Oesch H. Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker.— Bern, 1961 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 2. IX).— S. 242—248.

ЧТО ВИЗАНТИЙСКОЕ ВЛИЯНИЕ ОЩУЩАЕТСЯ, например, и в таинственной символике, содержащейся в *«Pgoemium tonagii»*, которое в рукописи XI века, опубликованной М. Гербертом, приписывается Оддо из Клюни<sup>20</sup>. Здесь осуществлена попытка определения разницы звучаний *toni* и каких-то загадочных инструментов: *salpion* (совершенно очевидная латинская транслитерация слова *σαλπίου* — труба), *chamilon* (*χαμηλόν* — низкое), *cuphos* (*χούφος* — легкий), *sonicon* (от *η φωνή* — звук) и т. д.

Возвращаясь к сочинению Псевдо-Алкуина, отметим некоторое расхождение в терминах, обозначающих «основные» ладотональности. Византийские теоретические памятники используют термин *χύριος*, а Псевдо-Алкуин — *αὐθεντικός*, который в латинской транскрипции (*authenticus*) получил впоследствии всеобщее распространение в западно-европейском музыказнании. Это обстоятельство навело О. Гомбози на мысль, что термин *αὐθεντικός* применялся первоначально и в византийской теории, и где-то между VIII и XIII веками он сменился на *χύριος*<sup>21</sup>. Такая точка зрения лишена оснований. В византийских материалах невозможно отыскать даже отдаленных следов применения *αὐθεντικός*. Несмотря на то, что от византийской музыкальной теории сохранились лишь относительно поздние памятники, не вызывает сомнений, что перемены в терминологическом освещении ладотональностей должны были где-нибудь себя обнаружить. Кроме того, преклонение перед древними авторитетами, постоянно ощущающееся в каждой музыкально-теоретической рукописи, также противоречит предположению об изменении в терминологии. Установленное отцами церкви было незыблемым для византийских музыкантов, а система ихосов рассматривалась ими как некое *ripstum saliens*. Поэтому вряд ли допустимо предположение об изменении *αὐθεντικός* на *χύριος*. В византийских источниках терминология всегда оставалась достаточно стабильной и *χύριος* применялся для обозначения «основных» ладотональностей, а *πλάγιος* — для «побочных» (именно поэтому здесь используют определение «основные», а не «автентические»).

Во всяком случае, заимствование Западной Европой теории «церковных тонов» из Византии очевидно. Ведь и поздние западно-европейские средневековые музыкальные теоретики не скрывали греческого происхождения терминологии «церковных тонов». Каким путем это учение распространялось на Западе — вопрос особый. Одни исследователи связывали это с деятельностью папы Григория I, считая, что он, возможно, четыре года провел в Константинополе в качестве папского посла<sup>22</sup>; другие — с вре-

<sup>20</sup> Domni Oddonis Abbatis Prooemium tonagii//Gerberti M. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum.— Vol. 1.— P. 249—250.

<sup>21</sup> Gombosi O. Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters//Acta Musicologica, 12.— 1940.— S. 25.

<sup>22</sup> Reimann H. Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik//Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, V.— 1899.— S. 332.

менным оживлением культурных контактов между Византией и Западной Европой в эпоху Карла Великого<sup>23</sup>. Однако каков бы ни был путь распространения теории «церковных тонов» в Европе, Византия является ее несомненной родиной.

Прежде чем перейти к непосредственному изложению системы восьми ихосов, целесообразно хотя бы в общих чертах выяснить, в каких смыслах термин *ήχος* («ихос») употреблялся прежде в древнегреческой музыкальной науке. Это необходимо для того, чтобы узнать, была ли здесь преемственность с античным музыко-знанием.

Многие свидетельства говорят о том, что в античный период словом *ήχος* обозначались различные источники звука. Так, *ήχειον* был ударный инструмент из металла. В культе Деметры словом *ήχειον* обозначали цимбалы<sup>24</sup>. Оно же использовалось и для названия резонансного корпуса струнных инструментов. Гесихий (V в.), передающий факты античной музыкальной практики, сообщает, что *ήχειον* — это «медный сосуд при магадисе» (τὸ πρὸς τὴν μαγάδει τάχλωμα)<sup>25</sup>. *ήχεια* назывались и своеобразные тарелки, на которых играли при помощи маленьких палочек. Этим же термином именовались полые сосуды, использовавшиеся в античных театрах для создания акустического резонанса. О них довольно подробно пишет Витрувий (*De architectura* V, 6; X, 1), называя их *vasa aegae*<sup>26</sup>. Термин *ήχος* часто применялся и в древнегреческом музыказнании. Например, Никомах, передавая «кузничную легенду», определяет звучания, получаемые при удаres различных молотов, как *ήχοι*<sup>27</sup>. Это же слово он использует, когда пишет о «разнице звучания» (τὴν διαφορὰν τοῦ *ήχου*) молотов<sup>28</sup>. Ясно, что в этих случаях *ήχος* обозначает не собственно музыкальные звучания, а лишь их «домузикальные» акустические прототипы. В другом месте своего трактата, приводя два бытовавших определения музыкального звука, Никомах в одном из них также применяет *ήχος*, констатируя «простое звучание» (*ήχος ἀπλατής*)<sup>29</sup>. Но здесь *ήχος* также является обозначением некоторого предварительного свойства, необходимого для возникновения собственно музыкального звука — «фтонга». В псевдо-аристотелевском трактате *ήχος* используется при описании эффекта резонанса (*ἀντηχεῖν*)<sup>30</sup>. Аристид Квинти-

<sup>23</sup> Abert H. Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen.— S. 227.

<sup>24</sup> Michaelides S. Op. cit.— P. 89.

<sup>25</sup> Hesychii Lexicon, ed. M. Schmidt.— Jena, 1868.— Vol. IV.— P. 49. Об инструменте «магадис» см.: Michaelides S. Op. cit.— P. 195—196.

<sup>26</sup> Vitruvii De architectura libri decem, iterum edidit V. Rose.— Lipsiae, 1899.— P. 115, 241.

<sup>27</sup> Nicomachi ... Op. cit.— P. 246.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid.— P. 261.

<sup>30</sup> Pseudo-Aristotelis ... Op. cit.— P. 91—92, 103—105.

Русский перевод и анализ этих разделов «Проблем» Псевдо-Аристотеля

лиан употребляет ἥχος в простейшем смысле, когда идет речь о том, что всякое тело производит «какое-то звучание» (ἥχον ποιεῖ) <sup>31</sup> и при описании «гармонии сфер» <sup>32</sup>.

Следовательно, термин ἥχος в античном музыказнании никогда не использовался не только для определения ладотональности, но даже музыкального звука. Чаще всего он применялся тогда, когда речь шла вообще о каком-либо немузыкальном звучании. Как же получилось, что вопреки античным традициям, оказывавшим сильное воздействие на византийскую теорию, именно ихос стал обозначать ладотональное образование? Сложность ответа на этот вопрос очевидна, так как не сохранилось сведений, связанных с эпохой формирования системы ихосов. Поэтому здесь можно ограничиваться не более чем гипотезами.

Представляются допустимыми два предположения. В основе одного из них лежит известный факт, что использовавшийся в древнегреческой теории для определения ладотональности термин «тонос» (τόνος) был многозначным и указывал не только на ладотональность, но и на интервал тона, а также на звук, а иногда — высотность <sup>33</sup>. Такая полисемантика термина очень затрудняла его употребление, и античные авторы в большинстве случаев вынуждены были пояснить, какой смысл тонаса они имели в виду в каждом конкретном случае. Может быть, во избежание этой известной у музыкальных теоретиков путаницы византийское музыказнание обратилось к ихосу, который не был «затаскан» и мог с успехом применяться в новой для себя области (правда, византийские теоретики вынуждены были использовать «ихос» и в своем первоначальном значении) <sup>34</sup>. Другое предположение связано с «простонародным» употреблением этого слова. Не исключено, что оно попало в византийскую теорию музыки от христиан первых веков нашей эры, для которых любое религиозное пение было просто «звуканием» (ἥχος). Именно поэтому впоследствии словом «ихос» обозначали целые группы церковных песнопений и, в конце концов, оно было перенесено на их характерные ладотональные особенности. Оба предположения не исключают друг друга.

Что же представляла собой система восьми ихосов? По византийским музыкально-историческим представлениям это была организация, способствовавшая стройности и гармоничности напевов: «Мелосы» существовали и до возникновения ихосов, однако они [были] беззвучны и негармоничны и издавались с криком и насилием, что и было запрещено божественными установлениями»

(“Ἔσαν μὲν οὖν *μέλη*<sup>35</sup> καὶ πρὸ τοῦ γενέσθαι τὸν ἥχον, πλὴν ἀηδὰ καὶ ἀνάρμοστα καὶ τὴν φύσιν πρὸς κραυγὴν καὶ βίαν ἐκβιάζοντα. ἡ καὶ παρὰ τῶν φείων κανόνων ἐκωλύθησαν») <sup>36</sup>. Следовательно, бытоваля точка зрения, что до установления ихосов также была какая-то музыка, но низкого качества, и только ихосы усовершенствовали ее, придав ей яркость и гармоничность. Теоретики верили, что вне ихосов не может быть музыки. Причем по их убеждению возможно существование только восьми ихосов — не больше и не меньше. Эта мысль постоянно пропагандируется в трактате Гавриила, впитавшего самые популярные воззрения: «Существует восемь [ихосов] и не более, и невозможно, чтобы кто-либо придумал к ним добавление... все, что каждый поет, гармонизуется<sup>37</sup> в каком-то одном из восьми ихосов» (*εἰσὶν δέκτω καὶ οὐ πλεῖον καὶ δυνατὸν προσελιγμοῖσαί τινα ἐν τούτοις προσθήσθαι... πᾶν δέρεται εἴποι τὶς φάλλων, ἐνί τινι τῶν δέκτων ἥχων ἀρμόσει*) <sup>38</sup>. В другом разделе автор высказывает ту же самую мысль, несколько уточняя ее: «Любая мелодия, [производимая] и инструментами, и голосами, и у варваров, и у эллинов находится в этих восьми ихосах. И других ихосов, кроме этих, нет... Мы не можем создать другие ихосы, а все, что поется, будет принадлежать какому-либо из восьми ихосов» <sup>39</sup>. Интересно, что здесь под действие ихосов попадает не только вокальная, но и инструментальная музыка. Значит, любые формы проявления музыкального искусства возможны только в системе ихосов. Все звуковое пространство, использующееся в музыке, представлялось подразделенным на восемь ихосов, а существующие в природе звуки становились элементами музыкальной ткани только в том случае, если они находились в их системе. В Codex Barberinus Gr. 300 ученику задается вопрос: «Существует ли что-нибудь вне этих восьми ихосов?» — и в ответ звучит безапелляционное отрицание <sup>40</sup>. Следовательно, ихосы олицетворяли музыкально-систематизированное звуковое пространство, а говоря современным языком, — ладотональность.

В рассматриваемых источниках нет специального определения ихоса. Это связано с несколькими причинами. Во-первых, византийское музыказнание еще не достигло того уровня, когда можно определять и характеризовать столь сложную категорию, как звуковысотная система музыкального мышления. Во-вторых, все внимание музыкальной теории было сосредоточено на удовлетворении практических потребностей певческого искусства, и поэтому глубокий анализ звучащих объектов, зачастую связанный с

<sup>35</sup> Вставка И. Ростеда.

<sup>36</sup> Codex Parisinus 360 — Raasted. — P. 16.

<sup>37</sup> Конечно, этот глагол используется здесь в древнем значении как олицетворение соразмерности элементов мелодического образования.

<sup>38</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit. — P. 74.

<sup>39</sup> Ibid. — P. 84.

<sup>40</sup> Codex Barberinus Graecus 300 — Tardo. — P. 165.

абстрагированием и сложными обобщениями, не соответствовал ее актуальным задачам. А так как музыка не мыслилась вне системы ихосов, то все, что пелось и игралось, рассматривалось как организованное в соответствии с ихосами.

Все без исключения византийские музыкально-теоретические источники свидетельствуют о том, что система ихосов представляла собой последовательность, фиксированную различные высотные уровни ладовой организации: «Если ты поднимешься от первого [ихоса] на одну ступень<sup>41</sup>, то образуется второй [ихос] (... ἐκ τοῦ α' ἡχοῦ ἀν' τ' ἀνέβης μίαν φωνὴν · γίνεται δεύτερος). И если ты поднимешься от второго на одну ступень, то образуется третий. И если ты поднимешься от третьего на одну ступень, то образуется четвертый. То же самое и в плагальных [ихосах]»<sup>42</sup>. Следовательно, термином «ихос» определялся синтез ладовых и тональных аспектов музыкального материала — ладотональность. Здесь нетрудно увидеть прямую аналогию с античной музыкальной теорией, в которой терминами «дорийский», «фригийский», «лидийский» и им подобными также обозначалось наличие ладовой структуры вообще (а не какой-то конкретной) и ее высотный уровень. В самом деле, в византийских специальных источниках невозможно обнаружить следы дифференциации ладовых структур по определенным звукорядным последовательностям. Система ихосов предполагает, что гиподорийский, или плагальный первого ихоса — самый низкий, гиполидийский, или плагальный второго — более высокий, гипофригийский, или плагальный третьего — еще выше и т. д. Однако нигде нет и намека на интервальную структуру звукоряда того или иного ихоса.

Более того, исходя из существующих свидетельств, нет никаких оснований сопоставлять всю систему с какой-то конкретной абсолютной высотой (подобно древнегреческой совершенной системе). Принятое в большинстве публикаций ее отождествление со звукорядом  $d - d'$ <sup>43</sup> нужно рассматривать только как одно из средств, помогающих нашим современникам, привыкшим мыслить определенными звукорядными формами, усвоить высотную организацию ихосов. Вероятно, не последнюю роль в избрании именно этого звукоряда сыграла практика транскрибирования византийских музыкальных образцов на современный нотоносец, что волей-неволей вызывает необходимость представлять получаемый материал в современных ладотональных плоскостях (ведь глядя на нотный текст, мы оцениваем не только интервальную последова-

<sup>41</sup> Полисемантика слова ἡ φωνή в византийских музыкально-теоретических источниках должна быть темой особого исследования. Сейчас же отмечу, что в зависимости от смыслового контекста оно могло обозначать «голос», «звук», «ступень», «интервал».

<sup>42</sup> Thibaut J.-B. Monuments ... P. 88.

<sup>43</sup> См., например: Strunk O. The Tonal System of Byzantine Music//Musical Quarterly, 31.— 1945.— P. 190—204.

тельность, но и весь звуковой комплекс по привычным ладотональным нормативам): именно на этом высотном уровне в абсолютном большинстве случаев либо вовсе не требуются «случайные» знаки, либо можно обойтись их минимальным числом. Другими словами, параллели между византийской системой ихосов и звукорядом  $d - d'$  обусловлены теми же причинами, которые предопределили отождествление античной совершенной системы со звукорядом  $A - a$ .

Принятие последовательности «белых клавиш» фортепиано  $d - d'$  за основной звукоряд византийской музыки влечет за собой одно немаловажное следствие: оно молчаливо предполагает, что II и III плагальные ихосы, а также II и III основные ихосы отстоят друг от друга на полутон, тогда как остальные «рядом лежащие» ихосы располагаются на тоновом удалении друг от друга. Кроме того, «канонизация» октавы  $d - d'$  для системы ихосов в случае их звукорядной трактовки предопределяет и интервальную структуру для звукоряда каждого ихоса, то есть особую последовательность тонов и полутонов. Но ни в одном из византийских музыкально-теоретических памятников, относящихся к *musica practica*, нет не только каких-либо указаний на интервальное расстояние между высотными положениями ихосов, но и вообще не оговаривается разница между тоном и полутоном. Существовало понятие об интервале (*ἡ φωνή*) между соседними ступенями. Эта «фони» была принята в качестве наименьшего интервального расстояния (как и в случае с «пападики», я сохраняю за транслитерацией этого термина его греческий женский род). Она служила единицей отсчета для измерения более широких интервалов. Отсюда возникали интервалы в 2 фоны, 3 фоны, 4 фоны либо «дифония», «трифония», «тетрафония» и т. д. Конечно, отсутствие в теоретических источниках дифференциации фоны на какую-то большую или меньшую величину еще не говорит о том, что в практике искусства величина фоны была везде и всегда однозначной. Видимо, в процессе живого интонирования фоны изменялась в зависимости от конкретной ладовой «ситуации». Но теоретические источники, к сожалению, не дают никаких сведений по данному вопросу, следовательно, византийская теория не дифференцировала ихосы по положению полутона в звукоряде.

Это обстоятельство заставляет по-новому взглянуть на вопрос, который уже на протяжении многих десятилетий волнует музыкантов. Речь идет о несоответствии античных и средневековых названий для ладов с одинаковой структурой. Как известно, принято считать, что античный фригийский лад имел такую же структуру, как и средневековый дорийский (1 т.-1/2 т.-1 т.-1 т.-1 т.-1/2 т.-1 т.), а античный дорийский с этой точки зрения был подобен средневековому фригийскому (1/2 т.-1 т.-1 т.-1 т.-1/2 т.-1 т.-1 т.). Такой взгляд основывается на убеждении, что под терминами «дорийский», «фригийский» и аналогичными как в античности,

так и в средневековые понималась ладовая организация, имевшая определенную интервально-звукорядную конструкцию. Несоответствие между структурами одноименных ладов вызвало к жизни огромное количество исследовательской литературы, в которой предпринимались и предпринимаются активные попытки выяснить причину происшедшей «путаницы»: почему в разные эпохи одни и те же по интервалам ладовые образования носили различные наименования. Споры вокруг этого вопроса не затихают до сих пор<sup>44</sup>. Однако его целесообразно осветить в другом ракурсе: а была ли вообще «путаница» и не является ли она плодом современных ошибочных взглядов на звуковысотную организацию античной и средневековой музыки?

Действительно, уже можно считать доказанным, что в античный период термины «дорийский», «фригийский» и им подобные обозначали не звукорядную структуру лада, а высотный уровень его звучания, то есть тональные аспекты музыкального материала<sup>45</sup>. В византийской теории, как мы видим, различные ихосы также указывали лишь на высотные параметры и не более. Здесь никогда не ведется речь об интервальном составе ихосов. «Путаница», скорее всего, произошла из-за неверного понимания античных и средневековых теоретических источников исследователями нового времени. Конечно, этот вопрос требует дальнейшего автомонного изучения и особенно на материале средневековых латиноязычных памятников музыказнания. Однако даже если окажется, что в них конкретные *modi* и *toni* связываются с определенной интервальной структурой, то и тогда вряд ли можно будет говорить о «путанице». Ведь вне зависимости от результатов изучения латинских источников уже совершенно очевидно, что в античной теории были только дорийские, фригийские и другие тональности (!), ладовое содержание которых (в том числе и интервальный состав) в различные исторические периоды был неодинаковым. Поэтому легенду о «путанице» следует оставить на скрижалах истории науки о музыке как один из поучительных уроков механического совмещения музыкально-теоретических воззрений разных эпох.

Возвращаясь к рассмотрению системы ихосов, необходимо отметить, что любая ладотональная система может быть до конца понята только тогда, когда будут осознаны ее истоки и важнейшие логические закономерности, когда станут ясны главнейшие смысловые принципы, на которых она основана. Однако для такого понимания системы ихосов музыказнанию еще предстоит преодолеть много трудностей, освободиться от некоторых бытующих

<sup>44</sup> Подробнее об этом см.: Герцман Е. Беэций и европейское музыказнание// Средние века.— М., 1985.— Вып. 48.— С. 233—243.

<sup>45</sup> Vogel M. Die Enharmonik die Griechen. 2. Tell: Der Ursprung der Enharmonik.— Düsseldorf, 1963.— S. 43—44; см. также: АММ.— С. 77, 150—152.

заблуждений, неоднократно проверить многие распространенные воззрения и, самое главное, ответить на те вопросы, которые до сих пор либо вовсе не ставились, либо ответ на них еще не найден. Иначе говоря, речь идет об осмыслении функциональной логики системы ихосов. Объяснение функциональных проблем в музыкально-теоретических памятниках отсутствует. В них можно обнаружить лишь отдельные разрозненные сведения, фрагментарно разбросанные по некоторым источникам. Причем они не выстраиваются в единую смысловую цепь явлений, так как многие из фактов «функциональной жизни» не были зафиксированы и поэтому навсегда утрачены. В результате в цепи функциональных «событий» остаются пропущенные обширные звенья. Предстоит домысливать эти лакуны и заполнять их конкретным содержанием, чтобы хотя бы в общих чертах воссоздать функциональные аспекты системы ихосов. Что представляли собой с ладофункциональной точки зрения основные и плагальные ихосы? Какая взаимосвязь существовала между ними? Почему они располагались на квинтовом удалении друг от друга, а не каком-либо другом? Почему существовало именно восемь ихосов? Это лишь самые основные вопросы, требующие ответа. Важную роль здесь может сыграть сопоставление теоретических положений с фактами художественной практики, так как функциональные свойства ладотональных образований в полной мере проявляются только в самом музыкальном творчестве. Все это дело будущего. Сейчас же есть возможность обратить внимание на факты, которые могут помочь выявить особенности ладового объема в системе ихосов.

К сожалению, никто никогда не поднимал эту проблему и ее полное непонимание приводило и приводит ко многим заблуждениям. Ведь ладовый объем — важнейший элемент функциональной организации, ее «смысловая амплитуда», вмещающая в себя содержание всего комплекса. Не учитывать эту важнейшую категорию ладотонального мышления невозможно, так как без ее изучения остаются непонятными многие стороны звуковысотной организации. Например, при анализе памятников византийского и вообще средневекового музыкального творчества исследователи совершенно справедливо отмечали, что эти произведения имеют целую серию различных устоев. Отсюда и возникла идея о децентрализации лада. Сейчас уже трудно установить, кому принадлежит приоритет в ее утверждении, но в настоящее время эта точка зрения наиболее популярна. Вместе с тем, отсутствие центрального элемента нарушает представление о ладотональности как о системе. Понимая, что такое положение несколько дискредитирует теорию, так как оно не дает возможности указать конкретные «финалисы» каждой ладотональности, ученые пошли по пути выявления «наиболее типичного» опорного звука. Этому в какой-то мере помог звукоряд  $d - d'$ , каждый звук которого рассматривался как опорный для конкретного

ихоса<sup>46</sup>. Но определенные таким образом «финалисы» далеко не всегда соответствовали сохранившимся музыкальным памятникам. Это и вынудило указывать по несколько «финалисов» для каждого ихоса<sup>47</sup>. Однако в дальнейшем постоянно отмечались несоответствия между теорией и художественной практикой, так как многие произведения продолжали давать примеры отклонений от установленных «финалисов»<sup>48</sup>. В результате не оставалось ничего другого, как вновь вернуться к идеи о децентрализации лада. В чем же здесь дело?

Представим себе исследователя далекого будущего, который спустя много веков занимается изучением музыкального языка, допустим, XIX века, но не знает функциональной организации мажора и минора<sup>49</sup>. Мы принимаем такое условие ради того, чтобы мысленно оказаться в положении исследователя, не догадывающегося об октавном ладовом объеме этой ладовой системы. Анализируя различные произведения изучаемой эпохи, он отметит в них многочисленные опорные звуки, рассеянные по всей музыкальной форме, особенно в окончаниях ее разделов. Само движение музыкального материала укажет на них. При виде столь пестрой картины устоев, в его представлении также может возникнуть мысль о децентрализации звуковысотной системы музыки XIX века. Не зная функционального смысла звуковысотных построений и ладового объема, он будет определять устои только по интонационному движению. На самом же деле в одних случаях они могут оказаться новыми тональными центрами, возникшими в результате модуляций, а в других — побочными устоями прежней тональности. Зная функциональные особенности организации мажоро-минорной системы и ее ладовый объем, можно определить ее смысловые границы и установить, продолжается ли исходная ладотональная сфера, или наступила новая. Без понимания этих координат весь процесс звукового движения может показаться безликим с точки зрения логики, а все устойчивые звуки — восприняться как равнозначные и не связанные иерархической соподчиненностью. При таких условиях идея о децентрализации — самая естественная и самая правдоподобная. Есть основания считать, что современные исследо-

<sup>46</sup> Wellesz E. *Byzantinische Musik*. — Breslau, 1927. — S. 32—33; Tillyard H. J. W. *Handbook of the Middle Byzantine Notation*. — Kopenhagen, 1935 (MMB. *Subsidia I*). — P. 98—101.

<sup>47</sup> Wellesz E. *Eastern Elements in Western Chant*. — P. 104; Werner E. *The Sacred Bridge*. — P. 402, 475.

<sup>48</sup> См., например: Werner E. *The Sacred Bridge*. — P. 402. На несоответствие живой музыкальной практики восточных культур и традиционных средневековых ладов указывалось уже давно; см., например: Jeannin J. C. *Mélodies liturgiques syriennes et chaldeennes*. — Paris, Beyrouth, 1924. — Vol. 2. — P. 39—40.

<sup>49</sup> Такой взгляд на современность «через будущее» представляется весьма плодотворным, так как моделирует ситуацию аналогичную той, в которой находится исследователь музыкальных культур прошлого и тем самым проясняет многие немаловажные детали, выпадающие из поля зрения при «обычных» условиях.

ватели средневековой музыки находятся в положении этого предполагаемого музыковеда. Действительно, наука не располагает достоверными сведениями о функциональных особенностях средневековых ладотональных форм, в том числе — и о их ладовом объеме. Поэтому вывод о децентрализации не может обосновываться ничем другим, как только указанием на многочисленность опорных звуков.

По принятым ныне представлениям каждый plagalный ихос имел один «финалист», а каждый основной — два («свой» и «своего» plagalного). Одновременно с этим, принято считать, что каждый ихос обладал и серией «главных звуков», то есть тех звуков, которые в движении музыкального материала «смотрятся» как опорные:

|                    | «финалисты» | «главные звуки» |
|--------------------|-------------|-----------------|
| plagalny I ихоса   | d           | d, f, g         |
| plagalny II ихоса  | e           | e, g, a, d      |
| plagalny III ихоса | f           | f, a, d         |
| plagalny IV ихоса  | g           | g, d, a         |
| I ихос             | d f a       | a               |
| II ихос            | e g h       | h, g            |
| III ихос           | f i c       | c', a           |
| IV ихос            | g i d       | d'              |

Но ведь эти «главные звуки» могут оказаться центрами новых «родственных ихосов» — ладотональностей, обретенных в результате модуляций. Только знание функциональных закономерностей может помочь классифицировать эти опорные звуки по внутритональным и разнотональным критериям (конечно, по принципам средневековой ладотональной системы). Нужно думать, что в этом случае концепция о децентрализации средневековых ладотональных образований была бы отвергнута, так как приоткрылись бы конкретные связи не только между опорными звуками, но и всеми другими. Но эти данные можно будет получить лишь тогда, когда окажутся выявленными главнейшие функциональные тенденции и ладовый объем. Без их знания исследователи лишь фиксируют то или иное число устоев, не понимая их смысла и взаимосвязей, и потому продолжают исповедовать миф о децентрализации.

Мнение о децентрализации может быть результатом не только указанной причины. В музыкальной практике известны периоды политональности, когда многие из звуков ладотонального комплекса имеют потенциальные возможности выполнять тоникальные функции. Такое положение абсолютно не означает децентрализацию системы или нивелировку индивидуальных задач, составляющих ее звуков. Ни одна система, в том числе и ладотональная, не может существовать без распределения различных смысловых нагрузок между ее элементами. При политональности же создаются такие условия, когда многие звуки разновременно (!) могут выполнять различные функции.

ональные задачи. Например, один и тот же звук даже в соприкасающихся небольших построениях музыкальной формы способен выполнять функции как устоя, так и неустоя. Вся же система постоянно перестраивается, создавая в каждую отдельную единицу времени музыкального процесса новые свои разновидности. Однако при такой постоянной подвижности и текучести она ни на мгновение не теряет своего основного свойства — иерархической соподчиненности всех ее звуков, просто при каждой перестановке смысловых нагрузок она выявляет новый план функционального подчинения. Для этого могут использоваться различные ладовые ресурсы (например, активизация полутоновых тяготений в сфере одного звука и временное их «скрытие» в области другого). Но и при полигоникальности невозможно допустить децентрализацию, так как она аннулирует саму природу системной организации, а значит, и природу лада. Не исключено, что средневековые ладотональные формы в какой-то период своего развития могли иметь аналогичные черты. Пестрая же картина многочисленных устоев — лишь их следствие. Насколько же справедливы оба высказанных предположения можно будет определить лишь тогда, когда станут изучены функциональные особенности ихосов в процессе исторической эволюции.

Итак, какие существуют свидетельства, которые могли бы способствовать выявлению ладового объема в системе ихосов?

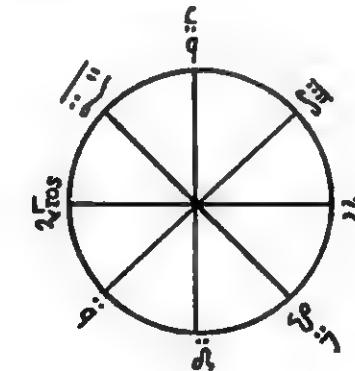
Эта система описывалась посредством *τροχός* («круг», «колесо»), в котором фиксировались связи между ихосами, находящимися на различных высотных уровнях. Именно посредством этого колеса будущие певчие осваивали систему ихосов. Суть теоретического освещения круга сводится к следующему.

Ядро системы — так называемая тетрафония (*τετραφωνία*, буквально — четырехинтервалье), то есть ряд, состоящий из пяти звуков, отделенных друг от друга четырьмя фонами. Причем самый верхний и самый нижний звуки этого ряда рассматривались как основные. При расширении ряда вверх и вниз он увеличивается на такой же пентахорд. Образовавшуюся последовательность условно можно было бы назвать системой «соединенных пентахордов».<sup>50</sup>

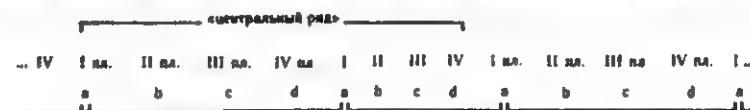


<sup>50</sup> Здесь основные звуки ихосов даются в рамках звукоряда *d* — *d'* не столько для того, чтобы сохранить традицию, сколько для того, чтобы не создавать путаницу, так как в любом случае всякая последовательность, нанесенная на пятилинейный нотный стан, будет содержать как тоны, так и полутоны, только в различном порядке. Другого способа для звуковысотной иллюстрации ихосов у современного исследователя нет.

Однако эта схема, наглядная для нас, была бы абсурдной для византийских музыкантов. Они выражали ее окружностью с восьмью точками, находящимися на равном расстоянии друг от друга. Точки ассоциировались с основными звуками каждого ихоса, а расстояния между ними — с интервалом фони. Таков внешний вид «колеса Кукузеля»:



По этой схеме ясно видно, что каждый основной ихос удален от своего plagального на тетрафонию. Причем интересно, что эта величина сохраняется между «одноцифровыми» ихосами как по часовой стрелке, так и в противоположном направлении. Так, в круге между I основным ихосом и I plagальным тетрафония присутствует в обоих направлениях. Иными словами, любой диаметр, проходящий через «одноцифровые» точки, делит круг на две полуокружности, каждая из которых олицетворяет замкнутую тетрафоническую систему. Для создания аналогичных условий на пятилинейном нотном стане необходимо выстроить несколько однотипных пентахордов с повторяющимися чередованиями групп основных и plagальных ихосов (буквы латинского алфавита обозначают пять точек каждой полуокружности на прямой линии):



В этом примере движение вверх и вниз может условно соответствовать движению по кругу в обоих направлениях.

Каждый из ихосов представлял собой не какую-то совершенно обособленную сферу, а являлся членом всего «сообщества ихосов». Конечно, как и всякая ладотональная организация, включавшая в себя цепь звуковых сопряжений, ихосы были достаточно автономны, но все они рассматривались византийскими теоретиками как активно взаимодействующие друг с другом части единого

комплекса. Это проявлялось не только в том, что каждый основной ихос имел «свой» plagalный, но и в других взаимосвязях внутри системы. Особый интерес представляют ихосы, называвшиеся «срединными» (μέσοι), «околосрединными» (παραμέσοι) и «околоплагальными» (παραπλάγιοι).

Относительно срединных ихосов Гавриил пишет: «Срединными они называются потому, что они находятся посредине между основными и plagalными [ихосами] (μέσοι δέ λέγονται, ὅτι μέσον τῶν κυρίων καὶ τῶν πλαγίων εύρεσκονται). Так, для первого [ихоса] срединным является „низкий“. Он лежит посредине между первым [ихосом] и его plagalным. Для второго срединным [является] plagalный четвертого [ихоса]. Ибо он обнаруживается посредине между вторым [ихосом] и plagalным второго. Для третьего [срединным является] plagalный первого, потому что он находится посредине между третьим и „низким“. Четвертый же имеет срединным [ихосом] plagalный второго, так как он находится посредине между четвертым и plagalным четвертого»<sup>51</sup>. Раньше считалось, что срединные ихосы являются лишь теоретическими построениями, не имеющими ничего общего с практикой искусства<sup>52</sup>. Но когда при анализе рукописи X века было обнаружено указание к одному тропарю — ἥχος μέσος α'<sup>53</sup> а к двум другим — ἥχος μέσος δ'<sup>54</sup>, то взгляды ученых изменились.

В византийской теории даже было выработано правило для нахождения срединного ихоса. По этому поводу в трактате Псевдо-Дамаскина пишется: «Если, [находясь] в основных ихосах, нужно найти срединный основного ихоса, то поднимись на две ступени<sup>55</sup> и ты найдешь его. Если же ты разыскиваешь [его] через plagalный мелос основного ихоса, опустись на две [ступени] и ты аналогичным образом найдешь его»<sup>56</sup>. Следовательно, срединные ихосы представляли собой ладотональные плоскости, удаленные от исходной на расстояние двух фони или дифонии. Но положение о срединных ихосах действует только в «колесе Кукузеля». Для того чтобы в этом убедиться, достаточно лишь сопоставить содержание вышеприведенного фрагмента Гавриила с нотным примером на стр. 190. Действительно, ихосы I и III plagalный, а также II—IV plagalный находятся на расстоянии дифонии, а III и I plagalный и, соответственно, IV и II plagalный будут удалены друг от друга на дифонию только в том случае, если plagalные ихосы будут расположены вне центрального ряда (см. прим. на с. 191).

<sup>51</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit.— P. 78.

<sup>52</sup> См., например: Gastoué A. Über die acht Töne, die authentischen und die plagalen//Kirchenmusikalischen Jahrbuch, 25.—1930.— S. 28.

<sup>53</sup> Mateos J. Le Typicon de la Grande Eglise. Typicon II: Le cycle des fêtes mobiles.— Rom, 1963 (Orientalia christiana analecta, 166).— P. 24.

<sup>54</sup> Mateos J. Op. cit. Typicon I.— Rom, 1962.— P. 144; Idem. Typicon II.— P. 34, 76; Levy K. A. Hymn for Thursday in Holy Week.— P. 132.

<sup>55</sup> δύο φωνάς. В данном случае термин ἡ φωνή обозначает «ступень».

<sup>56</sup> Codex Lavra 1656 — Tardo.— P. 228.

Аналогичным образом обстоит дело и с «околосрединными» и «околоплагальными» ихосами. В сочинении Иоанна Ласкариса они описываются так: «Для основных [ихосов] околосрединные такие: околосрединный I [ихоса] — plagalный II, околосрединный II — низкий, околосрединный III — plagalный II и околосрединный IV — низкий»<sup>57</sup>. Для основных [ихосов] околоплагальные следующие: околоплагальный I [ихоса] — plagalный II, околоплагальный II — plagalный I, околоплагальный III — plagalный IV<sup>58</sup>, околоплагальный IV — plagalный III или низкий»<sup>59</sup>. Смысл подразделения на околосрединные и околоплагальные еще во многом остается загадочным. Ясно только, что в отличие от срединных ихосов они отстоят от своих основных на три фони или трифонию. И вновь, как в случае со срединными ихосами, взаимоотношения, описанные Иоанном Ласкарисом, действуют только в «колесе Кукузеля», а при современной нотной записи трифония присутствует не везде. Для ее сохранения вновь необходим выход за границы центрального ряда.

Разве не говорит все это о квинтовых нормах ладового объема, когда все звуковое пространство дифференцируется на пентахордные образования, а музыкальные контакты между звуками осуществляются только внутри них?

Безусловно, высказанное предположение нуждается не только в более основательной аргументации, но и в самой тщательной проверке. Конечно, если бы в византийской теории имелись «личные» наименования звуков, как в античной или современной, то логика их систематизации могла бы подсказать, на правильном ли пути к истине мы находимся. Но, к сожалению, византийское музыказнание обходилось без таких наименований. К тому же не сохранилось сведений об акустических нормативах византийской музыкальной практики, которые также могли бы прояснить вопрос о ладовом объеме. Все это безусловно затрудняет как подтверждение, так и опровержение высказанного предположения. Однако изложенные наблюдения над теоретически зафиксированными контактами между ихосами дают повод для размышлений<sup>60</sup>.

Столь подробное описание взаимосвязи между ихосами подтверждает, что в музыкальной практике постоянно применялись переходы из одной ладотональной плоскости в другую. Только эта причина могла заставить теоретиков создать удивительно

<sup>57</sup> В рукописи δ πλάγιος τοῦ λόφου. Но это явная ошибка, так как упоминание «plagalного первого» противоречит принципу «трифонии» — расстоянию между основными ихосами и околосрединными.

<sup>58</sup> В опубликованной рукописи — λεγετος. Так иногда именовался IV основной ихос. Но «λεγετος» также не находится на расстоянии трифонии от третьего. Скорее всего, и здесь ошибка.

<sup>59</sup> Codex Atheniensis 2401 — Bentas.— P. 22—23.

<sup>60</sup> На квинтовость объема византийских ладовых образований уже указывалось в исследовательской литературе; см., например: Marzi G. Melodia e nomos nella musica bizantina.— Bologna, 1960 (Studi pubblicati dall'Istituto di Filologia Classica, VIII) — P. 44—45, 61—62.

дательную классификацию ихосов. Действительно, такие обозначения, как «первый», «второй» и т. д. представляют собой лишь фиксацию ладотональных сфер, установленных теорией и практикой. Но они не указывают на взаимоотношения между ними. Термины же «срединный» и «плагальный» говорят о совершенно конкретных взаимных высотных положениях: «плагальный» подразумевает ладотональность, отстоящую на пять ступеней от основной, «околосрединный» — на три ступени, «срединный» — на две, то есть эти обозначения дают информацию об интервальных расстояниях между ихосами в каждом отдельном случае. С некоторыми допущениями их можно сравнить с такими современными обозначениями, как «тональность II ступени», «тональность III ступени» и им подобным<sup>61</sup>.

Не последнюю роль в понимании сложной проблемы ихосов может сыграть исследование так называемых «интоационных формул». Именно так сейчас принято переводить тот загадочный феномен византийской музыкальной практики и теории, который в различных музыкально-теоретических источниках называется либо ἐνήχημα (енихима), либо ἀλήχημα (апихима), либо ἡχημα (ихима), либо ἡχισμα (ихизма). Везде присутствуют однотипные ее определения. «Святоградец» по этому поводу высказываеться так: «При намерении же петь или обучать [пению] необходимо, чтобы мы начинали с енихимы. Енихима — это суть ихоса» (Δεῖ δὲ ἐν τῷ μέλλειν ἡμᾶς φάλλειν ἡ διδάσκειν ἀρχεσθαι μετὰ ἐνηχήματος. ἐνήχημα δέ ἐστιν ἡ τοῦ ἡχοῦ ἐλιβολή)<sup>62</sup>. Несмотря на простоту последней фразы, ее перевод представляет собой определенные трудности, так как слово ἐλιβολή (ряд, охват, прикладывание) с музыкально-теоретической стороны можно трактовать по-разному: либо как «ряд», содержащий звукорядную последовательность данного ихоса, либо как «охват» амбитуса ихоса, если его толковать как определенный интервально-звуковой объем, либо как «прикладывание», «дополнение» к песнопению, так как, судя по некоторым данным, енихима ихоса зачастую пелась перед началом конкретного произведения, написанного в определенном ихосе<sup>63</sup>. В некоторых параграфах «Святоградца» в аналогичных

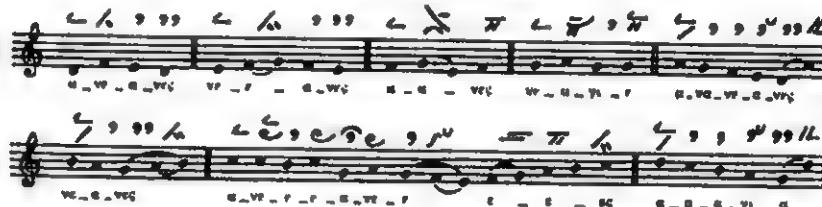
<sup>61</sup> Судя по источникам, термины μέσος и παραμέσος никогда не указывали на ступени ладотональности, а обозначали только соответствующий ихос. К. Флорос ошибается, когда утверждает, что в *Codex Barberinus Gr. 300* παραμέσος обозначает III ступень (*Floros C. Universale Neumentenkunde*. — S. 185). Вот эти фразы: διο τὸν πρῶτον (sic!) ἀν κατέβαις τοῖς (sic!), εἶναι δὲ παραμέσος καὶ ἀν κατέβαις δύο εἶναι δὲ μέσος (*Codex Barberinus Graecus 300* — *Tardo*. — P. 158) — «...если бы ты спустился на три [фоны] от первого [ихоса], то это был бы околосредний [ихос]; и если бы ты спустился на две [фоны], то это был бы срединный [ихос]».

<sup>62</sup> *Codex Parisinus 360* — *Raasted*. — P. 11.

<sup>63</sup> И. Ростед в своем издании перевел определение из «Святоградца» именно в таком смысле: «The Introduction of the Echos» (*Raasted J. The Hagiopolites ... — P. 12*), хотя двадцать лет тому назад переводил его несколько иначе: «The intoning of the modes» (*Raasted J. Intonation Formulas ... — P. 44*). Э. Веллес то же самое определил переводил как «the layout of the mode» (*Wellesz E. A History ... — P. 309*).

местах вместо ἐλιβολή стоит ὑπόβολή (указание, основа), что также не проясняет смысла енихимы.

Сами енихимы представляли собой небольшие музыкальные фразы, сольфеджируемые с различными группами слов. Каждая из них рассматривается как характерная для определенного ихоса. При транскрибировании на современный нотоносец «интоационные формулы» енихим имеают следующий вид:



До сих пор исследователи не могут прийти к единому мнению в отношении смысла и назначения этих формул. О. Странк думал, что их использовали для соединения предшествующей хоровой декламации псалма с последующим поющимся гимном или просто как своеобразную «настройку» перед исполнением произведения в каком-то ладу<sup>64</sup>. Э. Вернер видел в них элементы из начальных строф широко известных гимнов, восходящих к иудейским религиозным песнопениям, так как он рассматривал слоги «интоационных формул» как различные варианты древнееврейского музыкального термина, обозначавшего трели или мелизмы<sup>65</sup>. Э. Веллес считал, что эти попевки состоят из бесмысленных междометий, которые, по его мнению, обнаруживаются также и в манихейских песнопениях<sup>66</sup>. Однако все эти предположения<sup>67</sup> не способствуют пониманию ладофункционального смысла формул. Столь противоречивые воззрения современных исследователей на эту проблему не случайны. Как можно судить по историческим свидетельствам, смысл интоационных формул — во всяком случае, их текста — был утрачен еще во времена средневековья. Когда Аврелиан из Реоме уже в IX веке спросил у знакомого грека (скорее всего — музыканта) о значении распеваемых слогов, тот ему не мог сказать ничего определенного, кроме того, что они являются «словами ликования» (*laetantis adverbia*)<sup>68</sup>. Объяснение этимологии этих слогов в византийских источниках также свидетельствует об их полном непонимании.

<sup>64</sup> Strunk O. Intonations and Signatures of the Byzantine Music//*Musical Quarterly*, 31. — 1945. — P. 339—355.

<sup>65</sup> Werner E. The Psalmodic Formula Neannoe and its Origin//*Ibid.*, 28. — 1942. — P. 93—99.

<sup>66</sup> Wellesz E. A History ... — P. 304—305.

<sup>67</sup> См. также: Kunz L. Ursprung und textliche Bedeutung der Tonartensilbe Noeane, Noeagis//*Kirchenmusikalischs Jahrbuch*, 30. — 1935. — S. 5—22; Raasted J. Intonation Formulas ... — P. 41—42, 113, 119.

<sup>68</sup> Aureliani Reomensis Musica disciplina IX//*Gerbert M. Scriptores ... — Vol I*. — P. 42.

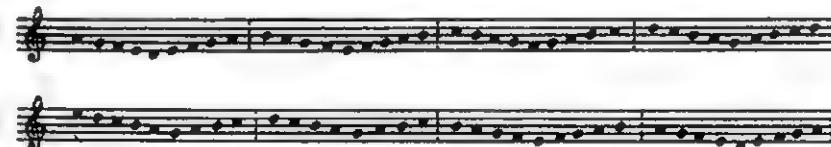
Например, слоги интонационной формулы I основного ихоса ανανεανες толкуются как ἀναξ, val ἀνες («господи, да помилуй») <sup>69</sup>.

Если формулы действительно являются концентрацией характерных черт («сущи») соответствующих ихосов, то в них должны быть сосредоточены их типичные функциональные особенности. «Настройка» на тот или иной ихос в обязательном порядке должна была быть связана с «напоминанием» его основных свойств: вычленением устоев, освоением наиболее ярких тяготений и т. д. Как видим, «интонационные формулы» основных ихосов намного шире, чем plagальных. Возможно это говорит о том, что plagальные ихосы с точки зрения функциональности ничем существенным не отличались от «своих» основных, и поэтому не было никакого смысла повторять в развернутом виде те же «интонационные тенденции», которые отражены в формулах основных ихосов. Такое предположение подтверждается и следующим наблюдением. «Интонационные формулы» I, III и IV основных ихосов построены как «заполнение» квинт. Причем формулы I и IV ихосов однотипны, а в формуле III ихоса это «заполнение» совмещено с опеванием крайних звуков квинты. В то же самое время в «интонационных формулах» «одноименных» plagальных ихосов опеваются только нижние звуки тех же самых квинт. Не является ли такая однозначная организация формул указанием на устойчивость звуков опорной квинты? А, может быть, это непосредственное отражение ладового объема? Ведь «настройка» при современных ладотональных организациях также осуществляется, как правило, в пределах ладового объема (октавы) и также с опеванием опорных звуков. Пусть эта аналогия не покажется слишком прямолинейной, так как очевидны многие смысловые параллели между современной и средневековой «настройками». Кроме того, приведенные наблюдения показывают, что «интонационные формулы» построены по единому принципу. На первый взгляд некоторое исключение составляют как будто «интонационные формулы» второго основного и plagального ихосов, «заполняющие» не квинту, а терцию. Но при их сопоставлении нетрудно увидеть, что «сложение» этих двух попевок также дает квинту. Таким образом, никаких существенных отличий в организации «интонационных формул» нет. Разница между ними заключается лишь в мелодическом рисунке, тогда как смысловое ядро остается неизменным. Значит, в этих формулах запечатлелись общие функциональные особенности ихосов.

Нелегко понять теоретическое освещение специфики модуляций, посредством которых осуществлялся переход из одного ихоса в другой. То, что было ясно византийским читателям, из-за способа описания во многом остается расплывчатым для наших современников. Как можно понять из основного теоретического источника по модуляциям — сочинения Мануила Хрисафа «О фо-

<sup>69</sup> Codex Parisinus 360 — Raasted. — P. 11.

рах», — они подразделялись на два типа: один именовался «еналлаги» (ἐναλλαγή, буквально — смена, чередование), а другой — «фтора» (φθορά — разрушение). Как ясно следует из текста Мануила Хрисафа <sup>70</sup>, еналлаги представляет собой обычное и простое модулирование, когда музыкальный материал постепенно переходит из одного ихоса в другой. Такая разновидность часто приводится в греческих учебниках музыки византийского и послевизантийского периодов. Иногда она называется не еналлаги, а параллаги (παραλλαγή, буквально — изменение, и в таких случаях этот термин близок к современному «сольфеджированию», так как учащиеся сольфеджируют звукоряды ихосов). Ее примером может служить отрывок из опубликованной мною рукописи XVII века <sup>71</sup>.



Перед нами — постепенное модулирование (с византийской точки зрения), в котором ихосы представлены своими основными пентахордами. Как пишет Мануил Хрисаф, фтора отличается от еналлаги тем, что при ней происходит как бы внезапное (по словам автора — «вопреки ожиданию») изменение данного ихоса. Однако запутанный и сложный для понимания текст Мануила Хрисафа требует особого изучения, как и вообще вся проблема модулирования в византийской музыке.

Согласно самому распространенному в настоящее время мнению, ихосы представляли собой не звукорядные последовательности, а своеобразные мелодические формулы <sup>72</sup>. Принято считать, что каждый ихос понимался как сумма особых, характерных для него попевок <sup>73</sup>. Это воззрение аргументируется по-разному, но наиболее часто приводимый довод основывается на том, что по звукоряду невозможно определить ихос. Так, например, общность звукорядов гиподорийского и миксолидийского ихосов расцениваются как одно из важнейших доказательств того, что

<sup>70</sup> Manuel Chrysaphes. Op. cit. — P. 48—50.

<sup>71</sup> См.: Герцман Е. Греческий учебник музыки XVIII века. — С. 173.

<sup>72</sup> См., например: Wellesz E. Die Struktur des Serbischen Oktoechos // Zeitschrift für Musikwissenschaft, 2. — 1919/1920. — S. 140—148. Idem. Hymnen des Sticherariums für September. — Kopenhagen, 1936 (MMB. Transcripta I). — P. XXIV. Idem. Eastern Elements in Western Chant. — P. 30; Werner E. The Sacred Bridge. — P. 390, 465; Velimirović M. Byzantine Elements in Early Slavic Chant. — Kopenhagen, 1960 (MMB. Subsidia IV). — P. 61—67; Thodberg Ch. Der byzantinische Alleluiaionzyklus. — Kopenhagen, 1966 (MMB. Subsidia VIII). — S. 157.

<sup>73</sup> Эта точка зрения тесно связана с тем взглядом на специфику творческой работы византийских композиторов, согласно которому основной их задачей было соединение бытовавших канонизированных мелодических формул (см. ч. I, гл. I наст. изд.).

звукоряд не мог являться отличительной чертой ихоса<sup>74</sup>. В качестве такого же серьезного аргумента указывается на тождественность звукорядов, из которых состоят формулы различных ихосов<sup>75</sup>. Таким образом, немалую роль в утверждении этой концепции сыграло то обстоятельство, что при анализе памятников византийской музыки исследователи не увидели звукорядных отличий между ихосами.

Но о каких звукорядах идет речь? О тех, которые получаются после транскрибирования византийских образцов музыкального творчества на современный нотоносец. Необходимо понять, что всякие «переводы» из любых нотационных систем в сферу современной пятилинейной нотографии всегда будут давать только один-единственный звукоряд, состоящий из семи общезвестных звуков. Этому в большой степени способствует принятая система транскрибирования, основанная на звукоряде  $d - d'$ <sup>76</sup>. Но о звукорядах византийских ихосов невозможно судить по их пятилинейной транскрипции.

Концепция об ихосах как комплексах мелодических попевок уязвима также и с другой стороны. Даже ее сторонники признают, что в различных ихосах встречаются одинаковые мелодические формулы<sup>77</sup>, а такие факты уже сами по себе противоречат индивидуальности ихосов как суммы своеобразных попевок. Небезынтересно также, что тщательная систематизация типичных попевок может дать до 18—20 ладовых разновидностей<sup>78</sup>, а это уже явное противоречие со всеобщими положениями византийской теории о восьми ихосах. К этому можно еще добавить, что сам основоположник обсуждаемой концепции Э. Веллес в одной из своих последних работ признал, что вопрос о мелодической структуре византийских ладов далек от разрешения, пока не будут восполнены пробелы в современных знаниях о ранневизантийской музыке<sup>79</sup>.

В этом вопросе следует различать две стороны: практическую и теоретическую. Совершенно очевидно, что любые ладовые формы в музыкальной практике предстают в виде живой музыки как результат творческого процесса интонирования. Хорошо известно, что даже в рамках одного лада возникает бесчисленное количество мелодических форм. Вся история музыки может служить подтверждением этого. Значит, когда речь идет о музыкальной практике, то тогда действительно существует многообразие звучащих мелодических построений. Но для того чтобы лучше осознать

<sup>74</sup> Reese G. *Music in the Middle Ages*.— New York, 1940.— P. 156.

<sup>75</sup> Ibid.— P. 163.

<sup>76</sup> Мнение Х. Тодберга о возможности включения в этот звукоряд в некоторых случаях звуков *cis* и *dis* — см.: Thodberg Ch. *The Tonal System of the Kontakarium. Studies in Byzantine Psalticon Style*.— Kopenhagen, 1960 (Historisk-filosofiske Meddelelser, XXXVII, 7) — P. 32 — существенно ничего не меняет.

<sup>77</sup> Werner E. *The Sacred Bridge*.— P. 402.

<sup>78</sup> Ibid.— P. 403.

<sup>79</sup> Wellesz E. A. *History ...* — P. 71.

все это художественное разнообразие, наука о музыке условно дифференцировала звуковысотные образования по определенным принципам, среди которых звукорядный играет не последнюю роль (конечно, вместе с другими более глубинными смысловыми категориями). Здесь теория увидела один из возможных способов унификации художественного многообразия ради его познания. Этому методу следовали и следуют (с некоторыми изменениями и оговорками) многие музыкально-теоретические школы. Было ли византийское музыказнание исключением?

Абсолютно все специальные источники располагают систему ихосов в звукорядной последовательности, определяя высотное положение одного ихоса относительно другого посредством указания разделяющего их числа фони. Уже это является одним из важнейших доказательств того, что описание ладотональных форм не было чуждо звукорядному методу. Что же касается конкретных установок византийских теоретиков об ихосе и мелосе, то они также достаточно ясны. В трактате Гавриила по этому поводу сказано: «Так вот, и первый [ихос] имеет [срединный]. Второй также имеет срединный, ибо он понижает на две фони и обнаруживает низкий [ихос], который является срединным для первого. И один мелос существует для его вида, а другой — для срединного» (*καὶ ἑστίν ἀλλο τῆς αὐτοῦ ἰδέας τὸ μέλος, καὶ ἀλλο τῆς τοῦ μέσου*)<sup>80</sup>. В этом фрагменте совершенно отчетливо утверждается, что иная высота ихоса одновременно является и другим мелосом, то есть высотный уровень звучания и мелос — тождественные явления. Здесь слово «мелос», как это часто бывает в античных и византийских источниках, обозначает просто «звукание», а не мелодическую формулу. Другими словами, по мнению теоретиков, звучание ихоса обусловлено его высотным уровнем. Например, для Мануила Вриенния (XIV в.)<sup>81</sup>, находившегося под сильным влиянием античной теории и стремившегося увидеть смысловые параллели в древнегреческом и современном ему музыказнании, византийское обозначение тональности *ήχος* (ихос) и античное *τόνος* (тонос), а также *εἶδος τῆς μελῳδίας* (вид мелодии) — синонимы, что нетрудно заключить хотя бы из текста одного отрывка «Гармоник» (III, 4): «Первый и самый высокий вид мелодии, который занимает гипермиксолидийскую тональность, называется ... первый ихос» (*ἑστίν οὐν πρῶτον μὲν καὶ ὀξύτατον εἶδος τῆς μελῳδίας, ὁ ἐλέχει τὸν ὑλεφιξόλιβον τόνον · καλεῖται ... ἡχος πρῶτος*)<sup>82</sup>. Вообще, анализируя византийские музыкально-теоретические памятники, трудно обнаружить даже отдельные намеки на толкование ихосов как мелодических формул.

<sup>80</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit.— P. 80—82.

<sup>81</sup> Так как трактат Мануила Вриенния «Гармоник» относится к области *musica theorica*, он, как и другие аналогичные источники, здесь не рассматривается.

<sup>82</sup> Цит. по изд.: MANOHLA BRYENNIOU ARMONIKA. *The Harmonics of Manuel Bryennius*. Edited with translation, notes, introduction, and index of words by G. Jonker.— Groningen, 1970.— P. 314.

## РАЗНОВИДНОСТИ ВИЗАНТИЙСКОЙ НОТАЦИИ

## § 1. АНТИЧНАЯ НОТАЦИЯ В ВИЗАНТИИ

Как возникла нотная система, вошедшая в историю музыки под названием «византийская»? В распоряжении науки сейчас нет материалов, которые могли бы помочь ответить однозначно на этот вопрос. Исследователи пока строят лишь различные догадки об истоках византийской нотации и начальных шагах ее развития. В настоящее время дискуссионным является даже вопрос о причинах, вызвавших к жизни византийскую нотацию. С этой точки зрения показательным является воззрение А. Холлимена<sup>1</sup>. Он считает, что смена древнегреческой буквенной нотации на византийскую невменную произошла потому, что церковь требовала распевности музыки, а греческая нотация, оперировавшая отдельными знаками для регистрации каждого звука, вынуждена была создать с этой целью очень громоздкий знаковый комплекс, поэтому в ранних формах византийской нотации отдельные невмы зачастую выражали относительно автономные цельные мелодические образования. Этот «аргумент» со всей очевидностью проявляет свою несостоятельность при рассмотрении эволюции византийского нотного письма (уже не говоря о том, что он предполагает отсутствие распевности в античной музыке, так как согласно приведенному «аргументу» древнегреческая нотация не способна фиксировать распевные построения). Как известно, начавшись действительно с системы невм, многие из которых указывали небольшие мелодические построения, развитие византийской нотации было направлено на «расшифровку» таких знаков, в результате чего каждая из «основных» невм стала передавать определенный интервал. Другими словами, получилось так, что в процессе развития византийская нотация вернулась к одному из принципов древнегреческой нотографии. Только в последней нотный знак обозначал отдельный звук, а в византийской — определенный интервал. Если следовать точке зрения А. Холлимена, то в конце концов должна была возникнуть та же «громоздкость», которая якобы стала одной из основных причин смены нотаций. Однако эта «громоздкость» очень хорошо передавала развернутые мелизматические построения произведений калофонического стиля, которые по своей распевности не шли ни в какое сравнение с образцами, создававшимися в период зарождения ранних форм византийской нотации.

Затронутый вопрос имеет много важных аспектов, некоторые из которых требуют пояснения.

<sup>1</sup> Holleman A. The Oxyrhynchus Papyrus 1786 and the Relationship between Ancient Greek and Early Christian Music//*Vigiliae Christianae*, 26.—1972.—P. 1—17.

Развитие византийского музыкального искусства нуждалось в нотации нового типа, которая могла бы фиксировать важнейшие тенденции нового художественного мышления. Ведь древнегреческая нотация была создана для регистрации особенностей музыкального языка определенного периода античной музыкальной практики. В этом отношении она была подобна любой другой нотационной системе: каждая из них порождается особенностями музыки конкретной эпохи, а продолжительность ее использования зависит как от динамики эволюции музыкального мышления, так и от способности нотации к знаковому описанию звучащих объектов. В течение столетий христианская культура использовала «языческую» нотацию. Известный христианский гимн, посвященный святой Троице<sup>2</sup>, яркое подтверждение этому. Однако продолжающийся процесс художественного развития рано или поздно должен был привести к тому, что старая древнегреческая нотация уже перестала удовлетворять запросы музыкальной практики. При помощи ее знаков становилось все труднее фиксировать новые средства музыкальной выразительности. Вспомним, что античная парасемантика была нотографическим воплощением «совершенной системы», отражавшей античные нормы ладотонального мышления. Но новые его тенденции, нашедшие свое воплощение в системе ихосов, не могли быть согласованы с «совершенной системой». Прежде всего это касалось противоречия между тетрахордной организацией совершенной системы и пентахордными принципами ихосов. Поэтому музыкальный материал, основанный на октоихе, было трудно регистрировать нотацией, приспособленной для других системных образований. Отпала также надобность в нотографическом освещении хроматического и энгармонического родов, для чего также было приспособлено античное нотное письмо. В связи с тем, что инструментальная музыка не участвовала в музыкальном оформлении богослужений, церковным музыкантам фактически оказалась не нужной целая область древнегреческой нотации — инструментальная (народные же инструменталисты обходились без нее). Все эти причины способствовали поискам нового способа письменной регистрации музыкального материала.

Следовательно, настоятельная необходимость в создании нового типа нотного письма появилась не в результате идеологи-

<sup>2</sup> Подробнее об этом памятнике см.: Hunt A., Jones H. Op. cit.; Abert H. Ein neuentdeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten//*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 4.—1921.—S. 524—529; Reinach Th. Un ancêtre de la musique d'Eglise//*La Revue Musicale*, 3.—1922.—P. 8—25; Grande C. del. Inno cristiano antico//*Rivista Indo-Greca Italica di Philologia. Lingua. Antichità*, 7.—1923.—P. 173—179; Wagner R. Der Oxyrhynchos-Notenpapyrus//*Philologus*, 79.—1924.—S. 201—221; Münscher K. Zum christlichen Dreifaltigkeitshymnus aus Oxyrhynchos//*Ibid.*, 80.—1925.—S. 209—213; Pighi G. Ricerche sulla notazione ritmica greca. L'inno cristiano del Papiro Oxyrhynchos 1786//*Aegyptus*, 21.—1941.—P. 189—220; Wellesz E. The Earliest Example of Christian Hymnody//*Classical Quarterly*, 39.—1945.—P. 34—45; Idem. A History ... —P. 152—156.

ческого конфликта язычества и христианства (вся последующая история культуры подтверждает, что любые, даже самые серьезные идеологические конфликты не оказывают ни малейшего влияния на применение той или иной формы нотации), не из-за различий поэтических конструкций певшихся античных и средневековых текстов<sup>3</sup>, а как итог смыслового разрыва между возможностями древнегреческой нотации и новыми формами музикации.

Конечно, становление новой нотации — длительный исторический процесс, связанный с поисками, «опытным» применением отдельных знаков, проверкой их возможностей, отсеиванием тех знаковых единиц, которые не прошли «испытание» и т. д. В результате такого естественного отбора происходит постепенное становление новой знаковой системы. Причем первые шаги ее распространения неминуемо связаны с периодом (пусть даже кратковременным), когда использовалась как старая, так и новая формы нотного письма.

К сожалению, не сохранилось ни одного музыкально-художественного памятника с древнегреческой нотацией, созданного в византийскую эпоху. Упоминавшийся гимн, посвященный святой Троице (его относят к IV в.), единственное и последнее документальное свидетельство подобного рода. Но может ли это служить убедительным доказательством того, что в более позднее время древнегреческая нотация не использовалась в Византии?

Здесь необходимо вспомнить несколько важных обстоятельств, прежде всего, бурное, разрушительное и кровавое иконоборческое движение, более столетия потрясавшее византийскую империю. В течение этого «смутного времени» подвергались постоянному разорению многочисленные книжные хранилища монастырей и церквей: иконоборцы уничтожали все, что было так или иначе связано со «зримым» воплощением религиозности, будь то живописные или скульптурные изображения Христа, Марии, святых и т. д. Наряду с ненавистными иконами на кострах сжигались бесценные книжные сокровища, где нередко на переплетах или в миниатюрах изображались противные им «слики». Кроме того, литургические книги, в которых были зафиксированы и соответствующие песнопения, представлялись иконоборцам воплощением презираемых ими форм обрядности, поэтому стоят ли удивляться тому, что первая известная в настоящее время нотная рукопись относится к середине X века. Нужно также иметь в виду, что распространение новой нотации не могло не сопровождаться утратой и уничтожением старых нотных источников — они были уже не нужны, и поэтому сами собой отпадали заботы по их сохранности.

Иными словами, были серьезные причины для того, чтобы образцы художественного творчества периода с V по IX века,

запечатленные в древнегреческой нотации, не сохранились. Вместе с тем, невозможно допустить, чтобы в течение чуть ли не пяти столетий развитая византийская музыкальная культура, обладавшая громадным творческим багажом, бесчисленными музыкальными произведениями, выдающимися исполнителями, была лишена нотного письма. А такое заключение напрашивается, если согласиться с тем, что «языческая» нотация никогда не употреблялась в Византии. Даже если признать выдающиеся художественные способности византийских псалтов и допустить, что каждый из них обладал поистине беспредельной музыкальной памятью, а также учитывать ту существенную помощь, которую оказывала исполнителям хирономия<sup>4</sup>, то и тогда отсутствие нотографии в столь высокоразвитой культуре выглядит более чем сомнительным. Поэтому, несмотря на то, что в настоящее время нет никаких прямых свидетельств, подтверждающих наличие нотации в период с V по IX века, этот «нотационный вакуум» представляется каким-то неестественным и неправдоподобным.

Однако не следует забывать и о косвенных свидетельствах. Чем, например, объяснить, что «Святоградец», дошедший до нас в рукописи XII века, но по всеобщему признанию содержащий значительно более ранний материал, совмещает две системы нотации — античную буквенную и византийскую невменную? Разве можно это трактовать только как желание переписчика сохранить в неприкосновенном виде свой источник? Но почему в этом источнике сосуществуют обе разновидности нотного письма? Не создан ли сам источник в тот период, когда только начала распространяться новая форма нотации и еще не вышла из употребления старая? Такое предположение не лишено оснований. Ведь в той части «Святоградца», которая посвящена изложению античной музыкальной теории, выпущены очень важные положения. Здесь нет описания совершенной системы, отсутствует изложение математических выражений интервалов, ни словом не упомянуто о ритмике. А это все важнейшие разделы античного музыказнания. Прежде, в довизантийское время, без них было бы немыслимо ни одно музыкально-теоретическое сочинение. Вместе с тем, автор или составитель «Святоградца» выпустил их. В какой-то мере такие купюры были продолжением основной направленности позднеантичной науки о музыке, которая, с одной стороны, постепенно освобождалась от того, что стояло далеко от практики, а с другой — вбирала в себя все необходимое для потребностей исполнительства. Если в этом аспекте рассматривать совмещение обеих нотаций в «Святоградце», то мысль о том, что он создан в период «существования» двух нотационных систем, не покажется полностью бес-

<sup>3</sup> См. гл. V наст. части. Кстати, музыкальная память доместиков и протопсалтов, которые сами являются хирономами, была обыкновенной человеческой памятью и имела свои пределы.

<sup>4</sup> Все эти аргументы выдвигаются А. Холлименом в указанной статье.

почвенной (интересный фрагмент древнегреческой нотации, зафиксированный в рукописи XI в. *Codex Palatinus Vaticanus Graecus 281*<sup>5</sup>, также говорит в пользу такого предположения).

В настоящее время в науке принято говорить только о двух разновидностях нотного письма, бытовавших в византийской империи. Но прежде чем перейти к их описанию, необходимо познакомиться еще с одной системой — системой декламационных знаков.

## § 2. ЭКФОНЕТИЧЕСКИЕ ЗНАКИ

Экфонетические знаки не были средством фиксации музыкального материала, а использовались для того, чтобы процесс чтения богослужебных текстов был обеспечен детальной и единой выразительностью. Община должна была произносить эти тексты словно «едиными устами», следовательно, задача состояла не только в согласованной декламации, но и в том, чтобы все верующие одновременно выполняли одни и те же «исполнительские штрихи». Поэтому литургические тексты были снабжены особыми «экфонетическими» (ἐκφωνητικούς — произнесение) знаками, каждый из которых указывал конкретные детали исполнения.

Термин *ἐκφωνητικούς* для их обозначения был впервые введен в конце прошлого века<sup>1</sup>. С тех пор эти знаки стали именоваться знаками «экфонетической нотации»<sup>2</sup>. Однако совершенно очевидно, что такое название неверно, так как по своему значению они не имеют никакого отношения к музыкальной нотации. Не случайно Э. Веллес предлагал в свое время изменить прижившееся название на «экфонетические знаки» или «декламационные невмы» (neumes oratores)<sup>3</sup>. Но традиции музыказнания трудно было преодолеть даже такому авторитетному ученому, как Э. Веллес. Следуя своему убеждению, в «Истории византийской музыки и гимнографии» раздел, посвященный этим знакам, он назвал «Экфонетические знаки и невмы»<sup>4</sup>.

Несмотря на многолетнее изучение<sup>5</sup>, семантика этих знаков ясна только в общих чертах. Знак «оксия» (см. на с. 226) пред-

<sup>5</sup> См.: Stevenson H. *Codices manuscripti Palatini Graeci Bibliothecae Vaticanae*. — Romae, 1885. — P. 157. Этот фрагмент перешел затем в более поздние рукописи, см.: Vincent A. J. H. Op. cit. — P. 252—255; Jan C. Musici scriptores graeci. — P. LXVIII, LIV—LVI.

<sup>1</sup> Τέττες Ι. Ή ἐπινόησις τῆς λαρασμαντικῆς τῶν Βυζαντινῶν//Παρνασσός, 9.—1885.—Σ. 441.

<sup>2</sup> См., например: Höeg C. *La notation ekphonétique*. — Kopenhagen, 1935 (MMB. Subsidia 1, 2).

<sup>3</sup> Wellesz E. *Early Byzantine Neumes//Musical Quarterly*, 37.—1952.—P. 77.

<sup>4</sup> Idem. *A History* ... — P. 246.

<sup>5</sup> См., например: Höeg C. Op. cit.; Wellesz E. *Die byzantinischen Lektionszeichen//Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XI.—1928/1929.—S. 513—534; Idem. *Ein griechisches Evangelium der Wiener Nationalbibliothek//Kirchenmusikalischs Jahrbuch*, 25.—1930.—S. 9—24; Idem. *Early Byzantine Neumes//Musical Quarterly*, 37.—1952.—P. 68—79; Idem. *A History* ... — P. 246—260.

полагал, что голос должен повыситься или оставаться на том же уровне до того места текста, где помещалась другая оксия. Знак «сириматики» (συρματική ~) указывал «волнообразное» движение звучания. «Вария» (βαρεῖα \) ставилась для понижения высоты голоса и указывала на подчеркивание слова, окруженного двумя вариями. «Кремости» (χρεμαστή /) предполагала повышение голоса с незначительной акцентировкой. Точное значение знака «апостроф» (ἀπόστροφος >) не до конца выяснено. Предположительно он указывал на некое низкое звучание голоса. Не исключено также, что в некоторых случаях апостроф сохранял значение, которое было дано ему грамматиками как знаку декламации (λαθή) в системе знаков просодии (προσῳδία)<sup>6</sup>, где он указывал, что необходимо взять дыхание и читать. Знак «синемва» (συνέμψια ~) — своеобразное *legato*, предполагающее исполнение отрезка текста на одном дыхании. Нетрудно также увидеть смысловую и графическую близость между «синемвой» и просодическим знаком ὑφέν ( ·· · ). «Параклитики» — λαραχλιτική ( ~ ) указывала, что фрагмент текста исполняется с мольбой. «Ипокризис» (ὑπόχροις ; или !) — знак разделения: в зависимости от числа изгибов он обозначал более короткую или более длинную паузу. «Телия» — τελεία ( + ) предполагала полное прекращение звучания, а «кафисти» — καθηστή ( ~ ) — повествовательный стиль декламации и т. д. Значение некоторых экфонетических знаков до сих пор окончательно не выяснено: оксии — ὀξείαι ( ~ ), кендими — κεντήματα ( … ), апесо эксо — ἀπέσω ἔξω ( ↗ ↘ ), апострофы — ἀπόστροφοι ( '' ), варии — βαριάι ( \ \ ).

Они использовались при чтении разновидностей богослужебного текста: отрывков (перикоп) из Ветхого завета (содержащихся в литургической книге Προφητολόγιον — «Изречения из пророков»<sup>7</sup>), посланий апостолов и особенно посланий, приписываемых Павлу (эти фрагменты собраны в литургической книге 'Αλόστολος — «Апостол»<sup>8</sup>), отрывков из евангелий, читающихся в соответствии с церковным календарем. В одной из рукописей библиотеки монастыря святой Екатерины на Синае (Codex Sinai 2177) экфонетические знаки называются οἱ τόνοι τῶν

<sup>6</sup> Введение системы фиксированной акцентуации в греческом языке при помощи просодических знаков приписывается Аристофану Византийскому (ок. 180 г. до н. э.). Совершенно очевидно, что в основе экфонетических знаков зачастую лежат знаки просодии. Кроме апострофа к знакам декламации относились ὑφέν, предполагавший слитное чтение (coniunctio), и διαστολή — раздельное чтение (separatio). Как уже указывалось (см. ч. I, гл. III, § 6 наст. изд.), они использовались с особым значением и в древнегреческой нотации.

<sup>7</sup> См. серию *Lectionaria*, изданную в ММВ: Höeg C., Zuntz G. *Prophetologium*, fasc 1: *Lectiones Nativitatis et Epiphaniae*, 1939; fasc 2: *Lectiones Hebdomadarum 1-ae et 2-ae Quadragesimae*, 1940; fasc 3: *Lectiones Hebdomadarum 3-ae et 4-ae Quadragesimae*, 1952; fasc 4: *Lectiones Hebdomadarum 5-ae Quadragesimae et Hebdomadarum in Palmis et Maioris*, 1960.

<sup>8</sup> См., например: Hannick Ch. *Les lectionnaires grecs de l'Apostolos avec notation ekphonétique//Studies in Eastern Chant*, 4.—1978.—P. 76—80.

ἀπόστολον καὶ εὐαγγελίον<sup>9</sup> («тоны посланий апостолов и евангелий»). Каждое предложение богослужебного текста, либо фраза, либо слово, а нередко и часть слова обрамлялись экофонетическими знаками, которые подсказывали читающему требующиеся в данном месте особенности исполнения.

В одной из рукописей XI века из Леймонаского монастыря на острове Лесбосе сохранилось даже краткое учебное пособие по экофонетическим знакам<sup>10</sup>. Оно представляет собой их перечень, сопровождающийся графическим изображением знаков.

Экофонетические знаки применялись с IV века, но особенно активно в период с IX по XIII века. Анализ рукописей показывает, что с начала XIV века эти знаки используются уже значительно реже, а затем они вообще выходят из употребления. В результате к концу XV века значение экофонетических знаков полностью утрачивается.

Декламационное чтение богослужебных текстов известно еще с первых веков нашей эры. Так, уже Афанасий Александрийский писал о «форме мелодического чтения псалмов» (τύπος ἐστὶν ἡ τῶν φαλμῶν ἐμμελῆς ἀνάγνωσις)<sup>11</sup> и о «чтении псалмов посредством мелоса» (τὸ ... μετὰ μέλους λέγεσθαι τοὺς φαλμούς)<sup>12</sup>. Нужно думать, все современники Афанасия Александрийского также отчетливо ощущали разницу между обыденной речью и своеобразием художественной декламации. Здесь нет ничего удивительного, ибо в такой оценке выражалась эмоционально-чувственная реакция на специфику звучания «экофонетической речи». Значительно хуже, когда таким же образом определяют ее исследователи, задача которых заключается в научном анализе этого феномена.

По мнению почти всех исследователей, «экофонетическое чтение» представляло собой нечто среднее между пением и речью<sup>13</sup>, специфический звуковой поток с такой интонацией, когда невозможно определить разницу между музыкой и речью<sup>14</sup>. Вместе с тем, легко понять, что сама идея такого звучания не может быть воплощена практически, так как существуют либо музыкальные формы интонации, либо немузыкальные, а их соединение невозможно.

В самом деле, кроме точной акустической высоты музыкальная интонация в обязательном порядке предполагает соответствующую звуковысотную систему, а также особую ритмическую и

<sup>9</sup> Цит. по изд.: Hugé C. La notation Ekphonétique.— P. 23.

<sup>10</sup> Его впервые описал А. Пападопулос-Керамевс; см.: Παπαδόπουλος-Κεραμεὺς Α. Μανυρογράφειος Βιβλιοθήκη. — Σ. 51, Πίναξ Β', Ν. 2.

<sup>11</sup> Athanasii Alexandrini Epistola ad Marcellinum 28//PG 27.— Col. 40.

<sup>12</sup> Ibid.— Col. 41.

<sup>13</sup> См., например: Wellesz E. A History ... — P. 32, 137; Jammers E. Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich. Der Choral als Musik der Textaussprache.— Heidelberg, 1962.— S. 21.

<sup>14</sup> Werner E. The Sacred Bridge.— P. 60—61; 137.

структурную организацию материала. Без этого ни о какой музыке не может быть и речи. Речевая же интонация оформлена по своим нормам, отличным от норм музыкальной интонации (даже в том случае, когда речевая обладает точной акустической высотой, ибо само по себе это качество еще не является указанием на наличие музыки). Но одновременное сосуществование музыкальной и речевой интонации абсолютно невозможно, так как одна исключает другую. Значит, и «экофонетическое исполнение» не могло быть какой-то «серединой» между пением и речью. Со строго научной точки зрения такая «середина» — только теоретическая абстракция. Ведь один и тот же исполнитель не в состоянии в одно и то же время создавать два различных по организации звуковых образований. Речь может идти только о различном чередовании музыкального и немузыкального материала, как это было присуще, например, античной «паракаталоге»<sup>15</sup>. Не исключено, что именно такое «совмещение» музыки и речи было и при «экофонетическом исполнении». Если эта форма близка к стариинному еврейскому псалмодированию, то такое предположение подтверждается. Так, опубликованные еще А. Идельсоном некоторые образцы староеврейской хоровой псалмодии<sup>16</sup> отличаются своеобразной структурой: небольшие музыкальные фразы часто завершаются продолжительными протянутыми звуками, на которых осуществляется речитация текста. Не исключено, что исполнители во время таких речитаций отступали от «музыкального» изложения и переходили на «речевое». Затем вновь вступало в действие «музыкальное» исполнение. Аналогичное движение звукового материала могло быть и при раннем «экофонетическом исполнении», которое было тесно связано со своим ближневосточным источником и затем по традиции передавалось из поколения в поколение.

### § 3. ПАЛЕОВИЗАНТИЙСКАЯ НОТАЦИЯ

В настоящее время развитие нотации, использовавшейся в музыкальной практике Византии, принято подразделять на два основных этапа: палеовизантийский, длившийся с X по вторую половину XII века, и средневизантийский, продолжавшийся вплоть до гибели византийской империи. Их изучение основывается на источниках двух типов: литургических книгах, содержащих невменный текст музыкальных произведений, и музыкально-

<sup>15</sup> Подробнее об этом см.: Герцман Е. Η λαρακαταλογή ι τρινοίδειοι τρόποι αναγνώσεως//Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae, XXVI, fasc. 3/4.— 1978.— S. 347—359.

<sup>16</sup> Idelsohn A. Hebraisch-Orientalischer Melodieschatz. Teil II: Gesänge der babylonischen Juden.— Leipzig, 1922 (№ 17, 135, 192); Teil III: Gesänge der persischen Juden.— Leipzig, 1922 (№ 25, 138); Teil IV: Gesänge der orientalischen Sefardim.— Leipzig, 1923 (№ 244 и др.).

теоретических трактатах<sup>1</sup>. В соответствии с тематикой настоящей книги нотография здесь рассматривается только по материалам второго рода источников, так как именно они отражают ее теоретические аспекты. В связи с тем, что § 3 и 4 данной главы не являются пособием по транскрибированию, в них не излагаются мельчайшие детали и многочисленные подробности нотографии. Они также не претендуют на описание палеографических аспектов невменных рукописей. Основная их цель состоит в том, чтобы дать общее представление о формах византийского нотного письма как о системе средств для фиксации музыкально-звукового процесса.

В распоряжении науки сейчас имеется пять вариантов рукописей с палеовизантийской нотацией, в большей или меньшей степени отличающиеся между собой<sup>2</sup>. Раньше ученые склонны были считать, что наиболее архаичной разновидностью палеовизантийского нотного письма была нотация, использовавшая при ипостазах букву «тета» (Θ), поэтому она получила условное наименование «нотации теты»<sup>3</sup>. Второе место «по древности» отводилось «эсфигменской нотации», получившей свое название по рукописи Эсфигменского монастыря на Афоне (Codex Esphigmenou 54). Следующей рассматривалась «шартрская нотация», названная по фрагменту рукописи из муниципальной библиотеки города Шартра (Codex Chartres 1754). Затем — так называемая «андреевская нотация», обозначенная так по рукописи из скита святого Андрея на Афоне (Codex Andreasskii 18). Завершала список палеовизантийских нотаций самая поздняя из них — «коаленовская нотация», именованная так по рукописи из коаленовского фонда Парижской национальной библиотеки (Codex Parisinus fons Coislin 220).

Именно таким прежде представлялось историческое развитие палеовизантийского нотного письма<sup>4</sup>. Однако О. Странк показал, что все эти разновидности могут быть сведены к двум основным — шартрской и коаленовской, использовавшихся в различных областях<sup>5</sup>. Он определил общий для обеих нотаций знаковый состав, который, возможно, был заимствован из исторически

<sup>1</sup> О литургических книгах см. гл. I настоящей части.

<sup>2</sup> В настоящее время известно около 100 рукописей, содержащих разновидности палеовизантийского нотного письма. Их каталог опубликован в изд.: Haas M. Op. cit.— S. 2. 71—2. 79.

<sup>3</sup> См.: Raasted J. A Primitive Paleobyzantine Notation//Classica et Mediaevalia, 23.— 1962.— P. 302—310.

<sup>4</sup> См.: Tillayrd H. J. W. The Problem of Byzantine Neumes//The Journal of Hellenic Studies, 41.— 1921.— P. 31. Idem. Byzantine Neumes: The Coislin Notation//Byzantinische Zeitschrift, 37.— 1937.— P. 345—358; Idem. The Stages of the Early Byzantine Musical Notation//Ibid., 45.— 1952.— P. 29—42. Idem. Byzantine Music about A. D. 1100//Musical Quarterly, 39.— 1953.— P. 223—231. 3.— 1955.— P. 34—37.

более ранней нотации, применявшейся в Палестине<sup>6</sup>. Согласно этой концепции, шартрская и коаленовская нотации являлись ее дальнейшим развитием, а все остальные палеовизантийские разновидности представляли собой большее или меньшее отступление от них, в разной степени развитые некоторые «промежуточные» формы. Их разнообразие обусловлено тем, что до становления средневизантийской нотации не было единой общепринятой формы нотного письма и в каждой области использовались свои варианты, на основе которых сформировалась местная нотографическая традиция. Лишь впоследствии все разрозненные формы были вытеснены всеобщей средневизантийской нотацией. В настоящее время палеовизантийские типы нотного письма принято подразделять на эти две основные разновидности (однако отмечаются и особенности некоторых других нотных рукописей, в частности «андреевских»).

Главный метод, применяемый исследователями для расшифровки этих нотаций, основан на сопоставлении рукописей одних и тех же произведений, записанных как в средневизантийской системе, так и в какой-либо из палеовизантийских. Установлено, что почти все невмы палеовизантийских нотаций не указывали точный интервальный шаг, а лишь определяли направленность мелодического движения: вверх или вниз. Такие указания настолько относительны и нестабильны, что во многих случаях исследователи становятся перед неразрешимыми загадками. Например, общеизвестно, что одно и то же произведение, зафиксированное в палеовизантийской и средневизантийской нотациях, дает во втором случае гораздо большее количество невм. Таким образом, палеовизантийские нотации оказываются более «скупыми» на знаки, так как очень многие слоги текста вообще лишены их. При сопоставлении различных форм записей выяснилось, что эти пробелы должны заполняться либо повторением предыдущего звука, либо восходящим или нисходящим интервалами. Однозначного решения здесь не может быть, что создает почти непреодолимые трудности для расшифровки сочинений, отсутствующих в средневизантийской и поздневизантийской нотациях. Как совершенно верно отметил Э. Веллес, пропуск невмы над слогом означает только то, что она здесь необязательна с точки зрения написания<sup>7</sup>. На основании таких наблюдений ученые пришли к выводу, что палеовизантийские разновидности нотного письма создавались «для памяти», то есть основное их назначение заключалось не в том, чтобы дать возможность музыканту по рукописи ознакомиться с новым произведением, а лишь в том, чтобы восстановить в памяти основные мелодические контуры известного сочинения. Не исключено, что эти

<sup>6</sup> Strunk O. Specimina notationum antiquorum.— Kopenhagen, 1965 (MMB. Principale VII).— P. 15.

<sup>7</sup> Wellesz E. A History ... — P. 268.

нотации играли решающую роль в работе руководителя хора с певчими. Жесты доместика должны были напоминать хористам детали мелодического движения известных им произведений, поэтому вполне возможно, что именно в палеовизантийских разновидностях нотного письма начертание невм было ближе всего к хирономическим знакам (конечно, только в тех случаях, когда невмы «срисовывались» движением рук). Кроме невм, указывавших направление мелодической линии, здесь было много ипостаз, посредством которых зашифровывались мелодические построения. Понятно, что такая форма записи музыкального материала могла использоваться при хорошем знании репертуара хором.

Первые шаги для расшифровки шартрской нотации предпринял еще А. Гасто, установивший, что эта система охватывает знаки двух планов: ипостазы, каждая из которых обозначала цельную мелодическую формулу, и «аналитические знаки», то есть невмы, указывающие отдельные интервалы<sup>8</sup>. Затем Г. Тилльярд опубликовал рукопись *Codex Lavra* Г. 67 (fol. 159) со списком 47-ми невм шартрской нотации и исследовал терминологию некоторых из них<sup>9</sup>. Впоследствии он интерпретировал значение отдельных знаков, сопоставляя рукописи одних и тех же произведений, записанных в шартрской и средневизантийской нотациях<sup>10</sup>. Р. Паликарова-Вердей сравнивала шартрские невмы со знаками архаичного славянского нотного письма<sup>11</sup>. О. Странк также исследовал многие знаки с точки зрения их этимологии<sup>12</sup>. Важный вклад в понимание палеовизантийской нотации внес К. Флорос, показавший, что значение отдельных ипостаз может быть объяснено при помощи «Учебного песнопения», приписывающегося Кукузелю<sup>13</sup>. Вообще необходимо отметить, что именно К. Флорос первый попытался распознать значение знаков не как отдельных символов, а как сложную звуковую систему, имеющую различные по смыслу группы: 1) основные или простые невмы (τόνοι ἀπλοί); 2) невмы, указывающие исполнение «вполголоса» (ἡμίτονα или ἡμίφωνα); 3) буквенные невмы; 4) составные невмы (τόνοι σύνθετοι); 5) невмы, обозначающие мелодические формулы (θέμата); 6) невмы, указывающие ихос (μαρτυρίαι и φθοραί)<sup>14</sup>. Несмотря на недостатки концепции К. Флороса<sup>15</sup>, она — еще один серьезный шаг на пути освоения палеовизантийской нотации,

<sup>8</sup> Gastoué A. *Introduction à la paléographie musicale byzantine*.— Paris, 1907.— P. 12—13.

<sup>9</sup> Tillyard H. J. W. *Fragment of a Byzantine Musical Handbook in the Monastery of Lavra on Mt. Athos* // *Annual of the British School at Athens*, 18.—1911/1912.— P. 239—260.

<sup>10</sup> Tillyard H. J. W. *The Hymns of the Pentecostarion*.— Kopenhagen, 1960 (MMB. *Transcripta VII*).— P. XIX—XXVII.

<sup>11</sup> Palikarova-Verdeil R. Op. cit.— P. 105—230.

<sup>12</sup> Strunk O. *The Notation of the Chartres Fragment*.— P. 25—30.

<sup>13</sup> Floros C. *Die Entzifferung der Kondakariennotation* // *Musik des Ostens*, III.— 1965.— S. 7—71; IV.— 1967.— S. 12—44.

<sup>14</sup> Floros C. *Universale Neumenkunde*.— Bd. I.— S. III—301.

<sup>15</sup> Укажу лишь на некоторые из них. Графику более древних знаков К. Флорос рассматривает как соединение поздних невм, а так как, по мнению

которая, к сожалению, до сих пор во многом продолжает оставаться загадочной.

В афонской рукописи X века *Lavra* Г. 67 на листе 159 сохранился перечень невм шартрской нотации, который можно рассматривать как миниатюрное теоретическое сочинение, созданное в помощь певчим для изучения нотографии. Впервые указанный лист этой рукописи был опубликован и исследован Г. Тилльярдом<sup>16</sup>. Несколько страниц посвятила ему Р. Паликарова-Вердей. О. Странк, анализируя содержание всего кодекса *Lavra* Г. 67, пришел к заключению, что он был написан в первой четверти XI века. Зафиксированный на листе 159 перечень знаков шартрской нотации в состоянии дать достаточно полное представление о ее невмах, а существующие ныне трактовки их значения — об уровне современного познания палеовизантийских форм нотного письма вообще.

Вот начальный текст листа 159: Σὺν θεῷ ἀρχαὶ τῶν μελωδημάτων φωναὶ μὲν εἰσὶν Ζ' · ἥχοι δὲ τέσσαρες · μέσοι τρεῖς · φθοραὶ Β' · πλαγιοὶ Δ': φωνὴ α' · φωνὴ β' · φωνὴ γ' · φωνὴ δ' · φωνὴ ε' · φωνὴ ζ' · φωνὴ ζ' · ἥγουν τελεία. — С богом существует 7 древних фонов мелодии; 4 [основных] ихоса, 3 срединных, 4 plagальных: 1 фоны, 2 фоны, 3 фоны, 4 фоны, 5 фоны, 6 фоны, 7 фоны или телиа». Скорее всего, это упоминание системы восьми ихосов и указание на то, что между высотным уровнем каждого из них существует одна фона. Далее следует перечень 47 невм.

исследователя, графика в какой-то мере отражает их функции, то отсюда следует, что более раннее значение — результат суммирования поздних функций. Особенно ясно эта тенденция ощущается у К. Флороса при изложении смысла θέματα. Кроме того, его концепция не объясняет причин «существования» в одной и той же нотации однозначных невм, носящих различные наименования и имеющих различные начертания. Вопрос же о том, насколько мелодические построения «Учебного песнопения» Кукузеля отражают формулы, подразумевающиеся под конкретными невмами, также остается открытым. Само фундаментальное исследование К. Флороса показывает, что сравнительный анализ одних и тех же сочинений, зафиксированных в палеовизантийской и средневизантийской нотациях, далеко не всегда выявляет «формульные параллели» с «Учебным песнопением», а зачастую обнаруживает многочисленные варианты, некоторые из которых существенно отличаются друг от друга. Другие критические замечания в адрес «византийской части» исследования К. Флороса высказал в своей рецензии М. Велимирович; см.: *Journal of American Musicological Society*.— 1972.— Vol. XXV.— P. 479—483.

<sup>16</sup> Чтобы при упоминании каждого отдельного воззрения Г. Тилльярда, Р. Паликаровой-Вердей, Э. Веллеса, К. Хёга, О. Странка, К. Флороса и М. Хааса не загружать дальнейшее изложение материала чрезмерным количеством сносок, укажу сразу работы, из которых заимствованы приводящиеся точки зрения: Tillyard H. J. W. *Fragment of a Byzantine Musical Handbook in the Monastery of Lavra on Mt. Athos*.— P. 95—117; Idem. *The Hymns of the Pentecostarion*.— P. XXIV—XXVI; Palikarova-Verdeil R. Op. cit.— P. 116—122; Wellesz E. A History ... — P. 268—299; Høeg C. *The Hymns of the Hirmologion. Part I*.— Kopenhagen, 1952 (MMB. *Transcripta VI*).— P. XXVI; Strunk O. *The Notation of the Chartres Fragment*.— P. 7—37; Floros C. *Universale Neumenkunde*.— Bd. I.— S. 128—301; Idem. *Die Entzifferung der Kondakariennotation*.— S. 44, 56; Haas M. Op. cit.— S. 2.83—2.94.

1.  $\alpha$  ὀλίγον — олигон. Начертание знака возможно представляет собой аббревиатуру слова ὀλίγον, созданную из первых двух его букв (причем со стилизованной лямбдой). Чаще всего (но не всегда) олигон указывает восходящую секунду.

2.  $\kappa$  γοργόν — горгон; графика знака — аббревиатура его наименования, также образованная двумя первыми буквами. По мнению К. Флороса, эта невма указывает сокращение длительности звука на некоторую иррациональную величину.

3.  $\tau$  φιλόν — псилон (буквально — мелкий, тонкий); сам знак — первая буква («пси») слова. Г. Тилльярд считал, что он указывает на восходящее движение. По мнению К. Флороса, действие знака проявляется в нескольких аспектах. Когда он придан невменной группе, то уточняет интервальное значение невмы, с которой связан (правда, закономерности в этом случае трудно обнаружить); если он стоит отдельно, то указывает восходящее движение либо на квинту, либо на кварту, либо на терцию, либо даже на секунду. Иногда он вводится для обозначения конкретной ступени ихоса, например во II ихосе —  $d$ , в IV —  $g$ , в плагальном IV —  $c'$  или  $d'$  и т. д.

4.  $\chi$  χαμιλόν — хамилон; знак представлен первой буквой его наименования. Э. Веллес считал, что он ставился при низком звуке или нисходящем скачке. К. Флорос пытался более детально осветить его функцию. По его мнению, он обозначал (в соединении с другими знаками) нисходящий интервал к самому низкому звуку. Причем этот интервал мог быть различным — от квинты до секунды. Кроме того, хамилон указывал основной низкий звук ихоса либо звук, находящийся ниже основного, либо самый низкий звук небольшого мелодического образования.

5.  $\beta$  βαθύ — вати («низкое»). Г. Тилльярд рассматривал его как знак нисходящего движения. Анализ, проведенный К. Флоросом, показал, что в большинстве случаев использование вати связано с любым низким или самым низким звуком ихоса.

6. —  $\iota$  ιον — изон. Знак повторения звука. Он также нередко выступал как заключительная невма отдельного построения. По наблюдению исследователей, изон не относится к первоначальному знаковому составу шартрской нотации, так как в древних рукописях он отсутствует.

7. ... σαξίματα — саксимата (значение неизвестно; возможно, это слово связано с тο σάξιμο — выравнивание, упорядочение). У Г. Тилльярда были затруднения с чтением этого термина, и он предложил вариант συ $\langle\gamma\rangle$ ξύμαта (сигксимата). Р. Паликарова-Вердей читала σεξίμαта (сексимата). Такому же чтению следует и К. Флорос. Очевидно, что вторая буква слова — «альфа» с закрученным вверх окончанием, переходящим в «кси»<sup>17</sup>. По мнению К. Флороса, этот знак обозначает восходящую секунду.

<sup>17</sup> Палеографические наблюдения показывают, что  $\alpha$  обычно соединяется со следующей буквой своим нижним элементом, тогда как  $\gamma$  — верхним. Такого рода

8.  $\tau$  πάρηχον — парихон. Смысл этого термина можно перевести как «соседний с ихосом» или «прилагающийся к ихосу». По наблюдению К. Флороса, в песнопениях, например IV ихоса, этот знак всегда указывает движение к звуку  $c'$  (причем, как правило, в тех случаях, когда этим звуком начинается и завершается построение), что типично не для IV, а для III ихоса. Такое «шатание» между  $c'$  и  $d'$  придает движению музыкального материала особую специфику. Аналогичным образом парихон появляется в IV плагальном ихосе, указывая на  $f$ , хотя «главный звук» этого ихоса  $g$ . Таким образом, здесь парихон свидетельствует об «отклонении» в III плагальный (низкий) ихос. Вероятно, эта своеобразная функция невмы и предопределила ее название.

9.  $\tau$  σταυρός ἀλό δεξιάς — ставрос апо дексиас. Скорее всего, это название связано с графической формой знака, где справа соединены вертикальная и горизонтальная линии креста (σταυρός — крест). Г. Тилльярд склонен был думать, что знак указывал на завершение какого-то построения, так как в рукописях он часто появляется в конце разделов. Исследователь считал, что эта невма соответствует такому средневизантийскому образованию:



М. Хаас приводит пример из песнопения той же рукописи Lavra Г. 67 (fol. 60), где ставрос апо дексиас также стоит в конце построения, однако с характерным длительным распевом последнего слога. К. Флорос считает, что этот знак обозначает мелодическую группу из 8—10 звуков, начинающуюся с терцового или квартового звука ихоса, затем свободно развивающуюся и в конце концов завершающуюся поступенным спуском к основному звуку.

10.  $\#$  ὁξεῖαι — оксии. В графической форме знака присутствуют не только две оксии, но и прямая горизонтальная черта, которая в шартрской нотации давалась при повторении звука, а также две точки (возможно, кендимы). Р. Паликарова-Вердей трактовала этот знак только как ритмический: увеличение длительности звука вдвое. К. Флорос думает, что невма указывает либо повышение на различные интервалы, либо повторение звука.

11.  $\tau$  βαρεῖαι — варии. Здесь зафиксированы две графические формы: обыкновенная и перечеркнутая. Согласно О. Странку, эти знаки отличаются только начертанием, а не значением. М. Хаас допускает, что второй вариант состоит из соединения варии и оксии (несмотря на то, что вария и оксия

лигатуры особенно часты в рукописях IX и X вв. См., например: Barbour R. Greek Literary Hands A. D. 400—1600.—Oxford, 1981.—Р. 13, 27; Gavallo G. La cultura italo-greca nella produzione libraria.—Milano, 1982.—Р. 477. Отмечу, что Гр. Стасис также читает «саксимата» (Στάθης Γ. Η ἔξηγησις τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σπηλεογραφίας.—Αθήναι, 1978.—Σ. 37). За консультацию по этому вопросу я благодарен Б. Л. Фонкичу.

обозначаются прямыми наклонными линиями, а в данном случае второй знак представлен закругленной чертой). Почти все исследователи признают, что обе невмы обозначают нисходящее движение, хотя и записываются в различной форме<sup>18</sup>. Однако интервальное содержание такого нисходящего движения может быть самым разнообразным (секунда, терция, квarta).

12.  $\sim$  албостроф — апостроф. При сопоставлении одних и тех же произведений в палеовизантийской и средневизантийской нотациях было замечено, что апостроф присутствует не только при нисходящих звуковых движениях, но и при восходящих. Это создавало серьезные трудности для объяснения смысла апострофа. Поэтому некоторые исследователи пришли к заключению, что в шартрской нотации апостроф используется и как нотографическая невма, и как просодический знак, связанный с неакцентным звуком и указывающий на необходимость взятия дыхания. К. Флорос признает, что определение функции апострофа — нелегкая задача. Он выявляет несколько его значений: а) нисходящее движение на секунду, реже — на терцию и кварту, очень редко — на квинту; б) повторение предыдущего звука; в) восходящее движение.

13.  $\sim$  албодерма — аподерма. К. Флорос рассматривает ее как одну из невм тóвои сúффетои, выполняющих и мелодическую, и ритмическую функции. В первом случае она обозначает либо повторение «главных звуков» ихосов, либо восходящую секунду, а во втором — протянутый звук<sup>19</sup>.

14.  $\sim$  албодема — апотема (переводится как «накопление», «изобилие»). Все признают, что она обозначает небольшую группу звуков, в основе которой лежит принцип опевания.

15.  $\sim$  хлáбма — клазма (обломок). Выявляются несколько функций этой невмы: а) понижение (на одну или две фоны); б) повышение (на одну или две фоны); в) повторение высоты предыдущего звука.

16.  $\sim$  цéбма — ревма. Значение этого слова — течение, поток, волна — запечатлено в графической форме невмы. Г. Тилльярд гипотетично считал, что ревма — знак, выполнявший ту же функцию, что «ипоррои» в «средневизантийской нотации»<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> К. Флорос приводит определение варии из Codex Lavra 610 (Floros C. Universale Neumentenkunde.— Bd. I.— S. 141—142), которое с его точки зрения связано со смыслом палеовизантийской варии. Однако не вызывает сомнений, что содержание этого определения относится к одноименной средневизантийской невме, так как в нём вария характеризуется как знак, приданый «тону», то есть как «беззвучная» ипостаза (см. след. параграф).

<sup>19</sup> К. Флорос, приводя определение аподермы из Codex Lavra 610 (Floros C. Universale Neumentenkunde.— Bd. I.— S. 128—129), опять-таки связывает его с палеовизантийским значением аподермы. С этим трудно согласиться, так как в тексте рукописи (см. след. параграф) представлена только одна-единственная функция знака. Сам же К. Флорос считает, что в палеовизантийской нотации аподерма имела несколько значений.

<sup>20</sup> О невме «ипоррои» см. следующий параграф.

К. Флорос отметил, что в невмених рукописях начертание ревмы почти неотличимо от знака «параклитики»<sup>21</sup>. Более того, он не обнаружил никакого отличия в использовании ревмы и параклитики. На основании такого наблюдения ученый заключил, что «речь идет об одной и той же невме, применяющейся с различными названиями». Но так как ревма зафиксирована только в шартрской нотации, то, по мнению К. Флороса, тот же знак в коаленовской нотации называется «параклитики». Он также допускает возможность и других предположений: либо ревма — название, использовавшееся в одной области, либо она является более ранним наименованием, замененным впоследствии термином «параклитики». В музыкальных рукописях наблюдается одна характерная деталь: если нужно указать большой восходящий интервал (терцовый, квартовый или квинтовый), то ставится ревма с кендимой или параклитики с кендимой.

17.  $\sim$  пíазма — пиазма. Этот G-образный знак рассматривается как идентичный по смыслу невме «тема аплун» (тéма аллоú) в коаленовской нотации, которая обозначает поступенное нисходящее движение на интервал терции. Аналогичную структуру имеет и мелодическое построение в «Учебном песнопении» Кукузеля на слове «пиазма»:



18.  $\sim$  тíнагма — тинагма (встряхивание). Сопоставление одного и того же музыкального материала в различных нотациях показало, что тинагма в шартрской нотации и лигизма в коаленовской однозначны и представляют собой разновидность средневизантийской килизмы. При более детальном анализе оказалось, что тинагма соответствует той разновидности лигизмы, которая показывает 4-ступенное построение типа e-d-e-f (во II plagальном ихосе), f-e-f-g (в III plagальном ихосе), h-a-h-c (во II ихосе) и c-h-c-d (в III ихосе). Причем во всех этих случаях основной звук каждого ихоса весьма продолжительный, а три других — краткие.

19.  $\sim$  анатрíхíзма — анатрихизма (дрожание). Изображается цепью закругленных росчерков (иногда их четыре, а иногда — пять). Невма встречается только в шартрских рукописях там, где в аналогичных местах средневизантийских редакций выписывается фигура типа g-a-c-h-a или g-a-h-c-a. Почти похожее движение, но на другом высотном уровне, можно обнаружить в мелодическом построении «Учебного песнопения» на слове анатрихизма:



<sup>21</sup> См. невму данного перечия под номером 40.

20.  сéгса — сизма. Составной знак, состоящий из нескольких простых невм. В описываемом перечне Lavga Г. 67 изображение знака находится как перед его названием, так и после него. Однако оба изображения неидентичны. Перед названием дано сочетание (а), состоящее из апострофа, двух варий и знака, который в коаленовской нотации называется «петазмой». В другом изображении (б) вместо двух варий находятся две оксии. Исследуется только первый вариант. Согласно К. Флоросу, такая сизма обозначает поступенное нисходящее движение, состоящие из трех звуков. Подобная последовательность присутствует лишь в конце соответствующего мелодического построения «Учебного песнопения»:



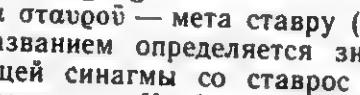
21.  сúнау́ма — синагма. Г. Тилльярд считал, что этот знак обозначает такую последовательность:

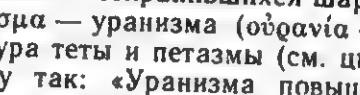


хотя в «Учебном песнопении» он записан так:



К. Флорос же смог обнаружить только то, что в песнопениях II ихоса и II плагального синагма в лигатуре со знаком коаленовской нотации «сирмой» устанавливает 11- или 12-звукную фигуру g-f-g-a-h-a-g-f-g-(f)-e-(f-d), в которой ядром является последовательность a-h-a-g-f-g.

22.  мéтá ста́врóй — мета ставру (вместе с крестом); вероятно, таким названием определяется знак, образованный лигатурой предыдущей синагмы со ставрос апо дексиас (см. цифру 9). По свидетельству К. Флороса, в таком начертании эта невма не встречается в сохранившихся шартрских рукописях.

23.  оúρáни́сma — уранизма (oúρaνίa — небесная). Графика знака — лигатура теты и петазмы (см. цифру 43). Гавриил определяет уранизму так: «Уранизма повышает голос вверх, а затем понижает его и поэтому [она называется] уранизма» (Τὸ οὐράνισμα εἰς ὑψος αἴρει τὴν φωνὴν, εἴτα καταβιβάζει ταῦτη χαί διὰ τοῦτο οὐράνισμα)<sup>22</sup>.

Значит, можно предполагать, что термин «уранизма» появился как отражение специфики мелодической фигуры, обозначаемой

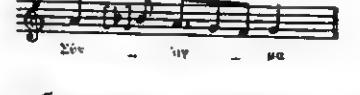
<sup>22</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit. — P. 68.

данным знаком. В «Учебном песнопении» Кукузеля дана следующая формула уранизмы:

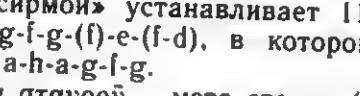


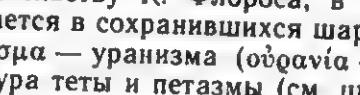
Среди плавных поступенных мелодических образований византийской музыки квартовый шаг являлся достаточно большим интервальным скачком, поэтому приведенный только что текст можно сопоставить с таким звуковым движением. Во всяком случае, он больше соответствует ему, чем значению уранизмы в средневизантийской нотации, где она обозначала краткую мелодическую фигуру, близкую по форме к морденту<sup>23</sup>.

24.  Ѹéма — тема. Графика этого знака ясна не полностью: начальная часть лигатуры — буква «тета», но о ее окончании и о невме, находящейся вверху, можно лишь догадываться. Толкование К. Флороса, представляющего начертание темы как лигатуру теты и петасты, не убедительно. Кроме того, оно не учитывает верхнюю невму. Обнаружено, что в рукописях тема встречается и в такой форме, и с двойным апострофом. Сопоставление невменных текстов показывает, что тема обозначает 3-звуковую фигуру типа h-a-g или g-f-e.

25.  λáи́мo — лемы (шеи, глотки). Нужно признать, что графика и смысл этого знака остаются пока неизвестными, несмотря на все попытки выяснить их суть.

26.  τría — триа (три). Лигатура из варии и так называемой «угольной» лигизмы (термин К. Флороса). В рукописи Lavga Г. 67 перед наименованием этого знака стоит буква γ, являющаяся, как известно, и цифрой 3 (см. невму «лемы»).

27.  тé́бpa — тессара (четыре). Понимание графики этого знака затруднено. Мнение К. Флороса, что она является лигатурой кондевмы (см. цифру 36) и «угольной» лигизмы, можно принять только со значительными оговорками (если, например, допустить, что «угольная» лигизма «перевернута»). Выяснено, что тессара обозначает 4-звуковую фигуру типа с-а-г-с, а триа — ту же самую последовательность, но лишенную первого звука: а-г-с.

28.  κратíмata — кратимы. Знак дает соединение различных невм: двойного апострофа, двойной оксии и знаковой группы, состоящей из двойной оксии и петасты (см. цифру 43). Палеовизантийское значение кратим пока остается невыясненным. В «Учебном песнопении» эта невма распевается на такую попевку:



<sup>23</sup> Однако Э. Веллес без всяких видимых оснований соотносит определение уранизмы, данное Гавриилом, с ее средневизантийским значением (см.: Wellesz E. A History ... — P. 299).

29. ἀπέσω ἔξω — апесо эксо (буквально — «изнутри наружу»). Комбинация двойного апострофа и оксии. По общему мнению, этот знак обозначает последовательность из двух звуков, из которых первый находится ниже, чем предшествующий ему звук, а второй — выше. К. Флорос считает, что название «апесо эксо» обусловлено особенностями средневекового мышления, якобы рассматривавшего низкое звучание как «внутреннюю» сферу, а высокое — как «внешнюю». Такое заключение остается бездоказательным, поскольку он не приводит источники, на основании которых появился подобный вывод.

30. δύο — дио (два). Соединение трех оксий. Дио является стереотипной двузвучной фигурой с секундовым либо терцовым, либо квартовым, либо (очень редко) квинтовым восходящим шагом, где первый звук длинный, а второй — короткий.

31. φθορά — фтора.

32. ἡμίφθορα — имифтора (полуфтора). Г. Тилльярд рассматривал фтору как указание на хроматизм. Однако в «Учебном песнопении» фтора представлена такой попевкой:



Относительно же имифторы до сих пор не было высказано никаких заслуживающих внимания соображений, поэтому суть обоих этих знаков продолжает оставаться неизвестной.

33. κατάρα τρομικόν — катава тромикон. Знак представлен двумя начертаниями: очень сложной лигатурой, не поддающейся пока объяснению, и тремя находящимися друг над другом апострофами. Г. Тилльярд предполагал, что катава тромикон обозначает «тремолирующее» звучание голоса. В дальнейшем сопоставления разных форм записи показали, что этот знак мог подразумевать либо движение типа d-e-d-c-h, либо g-f-e-f-e-d.

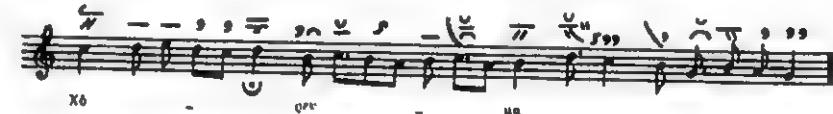
34. πελαστόν — пеластон. Его начертание является сложной лигатурой и значение не разгадано.

35. φηφιστόν — псилистон. Форма знака псилистон — три апострофа, находящихся друг над другом — здесь полностью идентична одному из начертаний катавы тромикон (см. цифру 33). Какая зависимость между этими одинаковыми графическими изображениями — неясно. Три апострофа дают основание предполагать, что псилистон мог подразумевать нисходящую поступенную 3-звуковую последовательность, что подтверждается анализом немногих рукописей. Но тема (см. цифру 24), пиазма (см. цифру 17) и сизма (см. цифру 20) представляют собой аналогичные звуковые фигуры. Поэтому еще предстоит изучить их особенности в рукописных источниках, чтобы выяснить специфику использования каждого из указанных знаков.

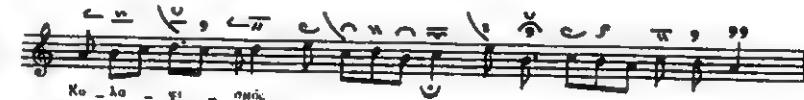
36. κόνδευμα — кондевма (укорачивание, сокращение). Г. Тилльярд предполагал, что в начертании этого знака соедини-

лась лигатура оксии и варии. Сопоставление рукописей различных нотаций показало, что шартрская кондевма по смыслу тождественна коаленовской пиазме, представляющей собой двузначную фигуру, первый звук которой выше и продолжительней, чем второй (например, h-g либо вариант a-h-g).

37. χόρευμα — хоревма (танец, пляска). В «Учебном песнопении» она зафиксирована в таком виде:



38. φάπισμα — рапизма (от φαλίζειν — ударять, бить). Трудно согласиться с объяснением формы этого знака как лигатуры апострофа и клазмы, так как окончание лигатуры столь же загадочно, как и в теме. Однако очевидное наличие апострофа указывает, что это нисходящий знак. Было высказано предположение, что рапизма обозначает одну или две нисходящие секунды и, возможно, в «Учебном песнопении» ее формула представлена как холафисма (пощечина, оплеуха):



Сам знак рапизмы здесь не дается, а вместо него на третьем месте стоит комбинация из варии, олигона с клазмой и апострофом, что рассматривается как аналитическая запись рапизмы.

39. παραχάλεσμα — паракалезма. По мнению К. Флороса, ее мелодическая фигура полностью идентична дио.

40. παραχλητική — параклитики. Сопоставление рукописей показывает полисемантику этого знака и трудности в постижении его значения (см. также цифру 16). В «Учебном песнопении» он выписан так:



41. ἡχάδιν — ихадин. В византийских источниках этот термин нередко используется наряду со словом «ихос»<sup>24</sup>. В трактате «De ceremoniis» он (в форме ἡχάδιν либо ἰχάδιν) часто употребляется вместе со слогами интонационных формул, то есть в значении енихимы<sup>25</sup>. Гавриил сообщает, что тот знак, «который Кукузель называет ихадин (ὅτερ φησίν ὁ Κουκουζέλης

<sup>24</sup> Schlötterer R. Op. cit. — S. 44.

<sup>25</sup> Handschin J. Op. cit. — S. 31.

тъхъбъи), состоит из двух оксий и двух апострофов»<sup>26</sup>. Действительно, в «Учебном песнопении» Кукузеля на слове «иходин» присутствуют две оксии и два апострофа:



42. *иходи* — нана. Значение этих слов в рамках палеовизантийской нотации пока трудно поддается определению.

43. *—* лётаобра — петазма. Скорее всего, в рукописи ошибка, так как во всех византийских разновидностях нотации имеется знак «петасти», записывающийся либо лётастъ, либо лётаобъ. Высказывалось предположение, что петазма имеет такую же функцию, как оксия. Впоследствии оно было подкреплено анализом, показавшим, что эти два знака взаимозаменяются в различных рукописях и указывают либо восходящие интервалы различной величины, либо повторение звука.

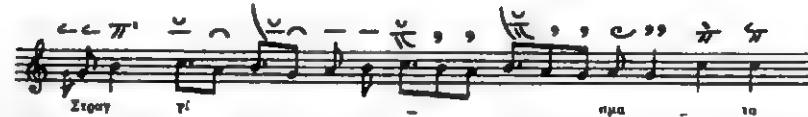
44. *х*: хондевма — кондевма. Графика этой кондевмы полностью отличается от предыдущей (см. цифру 36): буква «хи», точка и два апострофа, находящиеся друг над другом<sup>27</sup>. Наличие двух одноименных знаков в шартрской нотации К. Флорос объясняет тем, что их выбор зависел от того, где находится первый знак соответствующей фигуры: выше, на той же высоте или ниже предыдущего звука. Однако детали употребления двух кондевм во многом продолжают оставаться неясными.

45. *—* троцикъон — тромикон. Знак тромикона несколько напоминает невму анатрихизма (см. цифру 19). К. Флорос считает, что шартрский тромикон по значению идентичен коаленовской катавазме (хатáваобра), которая в «Учебном песнопении» Кукузеля передается следующим образом:



46. *—* отрауу́ората — странгизмата (от отрауу́и́зев — выжимать, процеживать). Возможно, этот знак выражается лигатурой первой кондевмы и тромикона. Исследования показали, что в большинстве случаев средневизантийские версии соответствующих фрагментов палеовизантийских записей излагают два связанных между собой терцовых движения вниз. «Учебное песнопение» Кукузеля передает со словом «странигизмата» широкую мелодическую фразу, ядро которой также состоит из двух одинаковых

ково построенных фигур, где вторая является интонационным вариантом первой:



Такие наблюдения могут в дальнейшем способствовать более глубокому пониманию смысла странигизмата.

47. *—* үроуфі́сата — гронтизмата. Знак изображается двумя разновидностями буквы «тета»: одна «открытая» с косыми параллельными штрихами, другая — обыкновенная (повторенная дважды) с прямыми параллельными штрихами. К. Флорос смог установить, что внутри формулы гронтизмата присутствует терцовый шаг.

Таковы сегодняшние знания о знаках шартрской нотации, перечисленные в рукописи Lavra Г. 67.

Рассмотренный перечень невм показывает, что большинство из них обозначало определенные звуковые группы, относительно автономные мелодические построения. Это характерная черта не только шартрской нотации, но и всех разновидностей палеовизантийского письма<sup>28</sup>. Другими словами, одним из самых основных его принципов является регистрация не отдельных звуков или интервалов, а их небольших соединений. Можно ли отсюда заключить, что византийские музыканты мыслили мелодическими формулами? Ведь любая нотация в той или иной степени является отражением особенностей мышления.

Чтобы правильно ответить на этот вопрос, необходимо, прежде всего, вспомнить, что музыкальное мышление любой эпохи предполагает осознание звуковых последовательностей, а не отдельных звуков и интервалов. Именно смысловые сопряжения между звуками различной высоты и их длительностями, создающими цельный звуковысотный и временной комплекс, представляют собой фундамент для создания и восприятия художественных образов. Без осознания этого синтеза невозможно само существование музыкального мышления. Следовательно, вне зависимости от специфики используемого нотного письма, музыкальное мышление оперирует звуковыми последовательностями. Значит, если, например, последние столетия европейского искусства связаны с нотацией, основанной на фиксации высотного уровня и длительностей отдельных звуков, то отсюда вовсе не следует, что европейское музыкальное мышление этого периода не предполагало осознание звуковых последовательностей. Сказанное совершенно очевидно и не нуждается в аргументации.

<sup>26</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit.— P. 48.  
<sup>27</sup> Р. Паликарова-Вердей представила эту разновидность кондевмы только буквой «хи», опуская остальные знаки, имеющиеся в рукописи (см.: Palikarova-Verdeil R. Op. cit.— P. 122).

ментации. Таким образом, если в основе палеовизантийской нотации лежал метод фиксации мелодических формул, то это был лишь принцип нотографии и не более.

Такое наблюдение ни в коей мере не подрывает зависимость между нормами мышления и особенностями нотации. Оно только показывает, что нотография, отражая самые основные его закономерности (важнейшие тенденции интервально-акустических параметров музыкальной ткани, звуковысотную и ритмическую системы и т. д.), обладает некоторыми собственными признаками, зависящими от уровня ее способности к знаковому описанию звучащих явлений.

При формировании палеовизантийского нотного письма проявилась черта, характерная для любого периода развития искусства: в конкретных культурах, ограниченных временными и географическими рамками, возникают своеобразные интонационные построения, отражающие особенности данного этапа эволюции музыки. Индивидуальность таких мелодических формул и была положена в основу палеовизантийской нотации. Каждый из типичных оборотов, получивших распространение в музонировании, стал записываться отдельным знаком, а нотация превратилась в систему зашифрованных мелодических образований (конечно, не следует забывать, что в палеовизантийской нотации присутствовали невмы, обозначающие отдельный интервальный ход).

Недостатки «формульной нотации» очевидны. Главный из них заключается в том, что она могла использоваться лишь весьма ограниченный срок. Ведь эволюция музыкального мышления постоянно приводит к внедрению в художественную практику новых интонационных оборотов, которые с течением времени распространяются и в конце концов, вытесняя старые, становятся главенствующими. Нотационная фиксация мелодических формул посредством одной невмы, с одной стороны, затрудняла нотографическую регистрацию новых мелодических образований, а с другой — могла привести к созданию огромного числа нотных символов. В результате возникла опасность превращения нотации в слишком громоздкую и необычно усложненную систему, неудобную для использования. Именно поэтому палеовизантийское нотное письмо стало постепенно заменяться средневизантийской нотацией.

#### § 4. СРЕДНЕВИЗАНТИЙСКАЯ НОТАЦИЯ

Основную группу знаков средневизантийского нотного письма составляют 15 так называемых «тонов» (*tónoi*). Как пишется в кодексе *Vaticanus Graecus 872*, «тоном называется то, что поется высоко или низко» (*όξυνται ή βαρύνεται*)<sup>1</sup>. В этом определении

<sup>1</sup> *CodeX Vaticanus Graecus 872* — Tardo. — P. 164.

непереводимые буквально на русский язык глаголы указывают на исполнение высоких и низких звучаний. В другом разделе того же источника для объяснения тонов используются *participi passivi* этих глаголов, приблизительно соответствующих понятиям «высокоисполняемые и низкоисполняемые» (*όξυνομένους καὶ βαρύνομένους*)<sup>2</sup>. Таким образом, тоны — нотографические символы, регистрирующие высотное изменение музыкального материала.

Византийские теоретики хорошо понимали, что тоны как знаки нотного письма могут отождествляться с тонами различной высоты и вообще со всеми музыкально-теоретическими категориями, определявшими термином *tónoi* еще в древнегреческом музыко-знании и продолжающими использоваться в *musica theorica*. Поэтому в своих сочинениях они нередко стремились разграничить оба наиболее часто встречающихся значения термина «тон». Так, в кодексе *Lavra 1656* пишется: «Тонами они называются из-за того, что без таких звучащих тонов не поются мелосы. Мелосами же [они называются] потому, что из этих тонов получаются мелосы. Знаками [они называются] потому, что такие знаки обозначают и интервалы и [при их помощи] ты достигаешь мелосов. Но знаками они называются когда пишутся, а тонами когда поются» (*Τόνοι μὲν λέγονται, διὰ τὸ ἀνεύ τῶν τοιούτων εὐφώνων τόνων μέλη οὐ φάλλεσθαι. Μέλη δὲ ὅτι ἐξ αὐτῶν τῶν τόνων τὰ μέλη ἔξερχονται. Σημάδια δὲ ὅτι σημειοῦται τὰ σημάδια ταῦτα καὶ τὰ φωνὰ καὶ τὰ μέλη ἀποτελεῖς · σημάδια δὲ αὐτῶν λέγονται ὅταν γράφονται · τόνοι δὲ ὅταν φάλλονται*)<sup>3</sup>. Столь детальное пояснение различных ипостасей «тона» свидетельствует о внимании музыкоznания как к смысловой, так и к терминологическим сторонам теоретических понятий.

Среди 15 тонов, фиксировавших высотный уровень звуков, 14 именовались «фони» (*φωναί*). Здесь это слово обозначало исключительно «интервал». Следовательно, 14 фони — символы, указывавшие интервальное расстояние между следующими друг за другом звуками.

Пятнадцатый знак не относился к группе фони и стоял особняком в семействе тонов. Он назывался «изон» (*τὸ ἴσον* или *ἡ ἴση* — равное) и обозначал повторение высотного уровня предыдущего звука. «При всяком равенстве [звуков] поется изон» (*διὰ ... λάστης τῆς ἴσοτητος φάλλεται τὸ ἴσον*)<sup>4</sup>, — так гласит правило, зафиксированное во многих учебных пособиях. Более обстоятельно оно разъяснено в «Святоградце» (24): «Необходимо знать, что изон не имеет фони — ни восходящей, ни нисходящей, а где бы он ни обнаруживался, в высоте или в низине, он, смиренный,

<sup>2</sup> Ibid. — P. 168.

<sup>3</sup> *CodeX Lavra 1656* — Tardo. — P. 221—222. Последняя фраза приведенной цитаты присутствует и в другом месте этого источника: Ibid. — P. 209.

<sup>4</sup> Fleischer O. Neumen-Studien, III. — S. 18.

[следует] всем [предшествующим] тонам» (Ιότέον ώς ἡ Ἰση φωνὴν οὐκ ἔχει, οὐτε ἀνιοῦσαν οὐτε κατιοῦσαν, ἀλλ' ἔστι τοῖς τόνοις ἀλαστι ταλαιπονούμενη ὅπου δ' ἀν εὔρεθῇ, καν τε εἰς οξύτητα φωνῆς καν τε εἰς χαρηλότητα)<sup>5</sup>. Почти в тех же словах это положение изложено в кодексе *Vaticanus Graecus 872*, где изон представлен как «последователь всех [предыдущих] звуков» (ἔστιν τοῖς ἀλαστι τόνοις ἀκόλουθος)<sup>6</sup>. Византийским авторам, естественно, не нужно было употреблять выставленное здесь в обоих переводах слово «предыдущих», ибо оно само собой подразумевалось, ведь знаки невменной нотации указывали не высоту того или иного звука (как это принято, например, в современной пятилинейной нотографии), а конкретный интервал от предыдущего звука к последующему. Следовательно, согласно правилам византийского нотного письма, изон, как и любой другой нотный знак, приобретал определенный смысл только при сопоставлении с предыдущим обозначением.

Обстоятельное толкование изона приводит и Гавриил, начиная пояснение всех невм с него: «Прежде всего, необходимо начать с первого по природе и по положению [знака]. Это — изон. Называется он так потому, что он не относится ни к восходящим, ни к нисходящим знакам, а сохраняет своеобразную ровность и ставится в соответствии с этим до тех пор, пока не установится какой-то из восходящих и нисходящих знаков<sup>7</sup>, который и будет нам указывать, как необходимо исполнять [интервал]. Из-за этого он и называется изон» (Ἀρχέον πρώτον ἀλό τοῦ πρώτου τῇ τε φύσει καὶ τῇ φύσει. Τοῦτο δὲ ἔστι τὸ ἰσον · ὄνομά ζεταὶ γοῦν οὐτως ὅτι οὐτε ἐν ταῖς ἀνιοῦσαις τάττεται, οὐτε ἐν ταῖς κατιοῦσαις, ἀλλὰ ἰσότητα τηρεῖ καὶ ἐπὶ ταύτον ἴσταται, μέχρις ἂν τεθῇ τι τῶν ἀνιόντων ἢ τῶν κατιόντων σημαδίων, ὅ καὶ ὀδηγήσει ὅπῃ ἰτέον · διὰ τοῦτο γοῦν ἰσον)<sup>8</sup>.

Согласно теоретическим положениям, изон является неким фундаментом всей системы нотации, точкой отсчета. Он характеризовался следующим образом: «Началом, серединой, концом и системой всех знаков псалтического искусства является изон, ибо без него не получается фони. Называется же он беззвучным не потому, что не имеет звучания, а [потому, что] звучит, но не измеряется» (Ἀρχὴ, μέση, τέλος, καὶ σύστημα λάνταν τῶν σημαδίων τῆς φαλτικῆς τέχνης τὸ ἰσον ἔστιν, χωρὶς γὰρ τούτου οὐ κατορθοῦται φωνῇ. Λέγεται δὲ αφωνον οὐχ ὅτι φωνὴν οὐκ ἔχει. φωνεῖται μὲν οὐ μετρεῖται δέ)<sup>9</sup>. Чтобы понять последнюю фразу

<sup>5</sup> Codex Parisinus 360 — Raasted. — P. 31.

<sup>6</sup> Codex Vaticanus Graecus 872 — Tardo. — P. 170.

<sup>7</sup> Строго говоря, невма не может быть восходящей или нисходящей. Но такова была традиция византийского музыкоznания: знак, указывавший восходящий интервал, назывался «восходящим», а подразумевавший нисходящий — «нисходящим». Несмотря на всю условность таких определений, они будут использоваться, так как соответствуют византийским нотографическим представлениям.

<sup>8</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit. — P. 54.

<sup>9</sup> Codex Barberinus Graecus 300 — Tardo. — P. 151.

этого теоретического положения, стоит обратиться к пояснению, которое предложено в кодексе *Lavra 1656*, где иносказательно описывается функция изона в нотации: «Мы стоим перед высоким местом, как будто измеряем его. Затем мы приставляем к нему лестницу и, поднимаясь, называем ее ступеньки: один, два, три, четыре. Землю, на которой установлена лестница и стоим мы сами, мы не считаем, ведь она является основанием. Посредством размышления мы установили, что считаются только восходящие ступени, а не основание»<sup>10</sup>. В той же рукописи *Lavra 1656* приводится и несколько иное по содержанию, но тождественное по смыслу объяснение изона, основанное на параллели с измерением времени суток по солнечной тени. Оно завершается следующими словами, определяющими нотографическую функцию изона: «Он как бы устанавливает некоторую основу... но сам по себе не имеет никакой фони»<sup>11</sup>. Следовательно, изон не измерялся потому, что он являлся только исходным пунктом, от которого начиналось исчисление интервалов. По мнению, изложенному в кодексе *Lavra 1656*, изон выполнял такую же функцию, как альфа среди букв<sup>12</sup>. В этом нужно видеть желание показать читателям значение изона как начальной точки отсчета для исчисления последующих интервальных образований. Столь важная функция изона в нотации дала основание автору трактата, сохраненному в *Codex Constantinopolitanus 811*, заключить, что изон — «царь всех знаков» (βασιλεὺς λάντων τῶν σημαδίων)<sup>13</sup>.

Четырнадцать интервальных знаков (фони) подразделялись на две группы: «сомы» и «пневмы». Первым термином (σῶμα — тело, плоть, основа) именовали невмы, указывающие интервал восходящей и нисходящей секунды, или, как говорили византийские теоретики, «одной фони». Вторым же (πνεῦμα — дух, дыхание) определялись знаки, предполагавшие движение на восходящие и нисходящие терции и квинты, а согласно лексике источников — «две фони» и «четыре фони». Г. Девай объяснял эту терминологию как противопоставление телесного и духовного начал и видел в ней влияние античного дуализма, который якобы от Аристоксена через Михаила Пселла внедрился в византийскую музыкальную теорию<sup>14</sup>. Представляется, что на самом деле все было значительно проще. Об этом совершенно определенно свидетельствуют византийские теоретики: «Пневма упоминается как всякое дуновение, быстро все разносящее и двигающее» (Πνεῦμα μὲν εἰρηται ὡς ἀν λαν πνεῦμα ὀξέως λαντὶ νεῦν καὶ κινούμενον)<sup>15</sup>. Значит, пневмы показывали более подвижное перемещение сразу

<sup>10</sup> Codex Lavra 1656 — Tardo. — P. 217.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid. — P. 213.

<sup>13</sup> Codex Constantinopolitanus 811 — Thibaut. — P. 161.

<sup>14</sup> Devai G. Traces of Ancient Greek Theory in Byzantine Music//Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae. — 1953. — T. II. Fasc. 1—2. — P. 238.

<sup>15</sup> Codex Lavra 1656 — Tardo. — P. 223.

на терции и квинты в противоположность плавному движению по секундам. Поэтому первые знаки можно было ассоциировать с «пневмами», стремительно переносящими голос на высоту, достаточно удаленную от предыдущей, а вторые — с «сомами», с телесным малоподвижным движением.

сомы — σώμαα

восходящие секунды:

- олигон (ολίγον)
- ✓ оксия (οξεία)
- ⌚ петasti (λεπαστή)
- ⌚ куфизма (κούφισμα)
- ⌚ пеластон (λελαστόν)
- ⌚ «двойная кендима (δύο κεντήματα)<sup>16</sup>
- нисходящие секунды:
  - ⌚ апостроф (ἀλόστροφος)
  - ⌚ «двойной апостроф (δύο ἀλόστροφοι)<sup>17</sup>

пневмы — πνεύματα

восходящая терция — κεндима (κεντήμα)  
восходящая квinta — υψίли (ύψηλή)  
нисходящая терция — ψλαφрон (ελαφρόν)  
нисходящая квinta — χαмили (χαμηλή)<sup>18</sup>

Вне пневматической и соматической организаций находятся две невмы, каждая из которых обозначала две следующие друг за другом нисходящие секунды:

- ⌚ ипоррои (υπόρροι)
- ⌚ кратимонпорроон (χρατιμούπλόρροον)

Соматические и пневматические группы знаков указывали не только на интервальное движение, но и на продолжительность звука. Большинство невм этих групп, как и изон, обозначали и основную единицу музыкального времени — некий «хронос протос». Исключение составляли двойной апостроф (о нем см. далее), ипоррои (обычно транскрибирующаяся как три восьмые) и кратимонпорроон (в большинстве случаев передающийся ритмической последовательностью, состоящей из четверти и двух восьмых). Что же касается длительности самого хроноса протоса, то большинство современных исследователей при транскрибировании византийских образцов музыкального творчества на пятилинейную нотацию уравнивает его с длительностью в одну восьмую. Конечно,

<sup>16</sup> Буквально — две кендимы.

<sup>17</sup> Буквально — два апострофа.

<sup>18</sup> Приводящиеся здесь и далее варианты одной невмы отражают наиболее распространенные в рукописной традиции ее разновидности. Многообразие начертаний каждого из знаков должно быть темой самостоятельного палеографического исследования.

это условное отождествление, так как византийская музыка имела свою ритмическую организацию и ее временные единицы были элементами особой системы. Их буквальное приспособление к ритмическим нормам иного музыкально-временного комплекса вырывает эти единицы из их естественной среды, и поэтому далеко не всегда они могут быть согласованы с аналогичными единицами иной системы (в дальнейшем это несоответствие будет показано на примере невмы «цакизма»).

Наиболее важными среди интервальных знаков считались олигон и апостроф. Олигон «первенствовал» среди восходящих невм, а апостроф — среди нисходящих. Само название «олигон» (ολίγον — небольшое, малое) в теории нотации объяснялось так: «Олигон же [носит такое название] из-за того, что он [лишь] немного отклоняется от изона... кендима имеет две [фоны], ипсли — четыре, а олигон — [всего] одну»<sup>19</sup>. Текст утверждает, что олигон получил свое название из-за незначительного отличия от изона: если изон «не имеет» ни одной фоны, то олигон — всего одну. Однако если бы невма олигон действительно получила свое наименование в соответствии с указанной причиной, то и остальные пять знаков также должны были бы именоваться олигонами. Но они имели совершенно иные названия. Неубедительность приведенного объяснения была ясна и для византийских теоретиков. Поэтому в продолжении приведенного текста сообщается: «Но кое-кто утверждает, что оксия и петasti [также] имеют по одной фоне и их следовало бы [также] назвать олигонами, но не называют. Причина же [этого] в том, что он [то есть олигон] первый и древний знак. Оксия, петasti и другие — более поздние»<sup>20</sup>. Таким образом, можно предполагать, что среди невм, указывающих восходящую секунду, олигон был наиболее ранним, и в связи с тем, что в то время не было других, аналогичных по значению невм, он получил наименование «олигона», так как по интервальному содержанию незначительно отличался от изона.

В отношении этимологии куфизма сообщается: «Куфизма [названа] по высотности голоса, ибо „куфон“ означает „легкость“, вследствие чего необходимо просто и легко получить фоны куфизма» (Τὸ δὲ κούφισμα ἀπὸ τῆς ἐν τῇ φωνῇ τάσσεως κούφον γάρ λέγεται τὸ ἐλαφρόν, δθεν τὴν φωνὴν τοῦ κουφίσματος ἐλαφρώς δεῖ καὶ κούφως ἐκφέρειν)<sup>21</sup>. Такое объяснение термина, указывающее только на простоту воспроизведения интервала секунды, не помогает пониманию специфики куфизма среди других невм, обозначающих тот же интервал. Аналогично можно сказать и о толковании смысла термина «оксия»: «Оксия же называется [так] из-за того, что она быстро устанавливается и быстро создает

<sup>19</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit.— P. 54—56.

<sup>20</sup> Ibid.— P. 56.

<sup>21</sup> Ibid.— P. 60. В приведенном фрагменте термин «фон» употребляется в двух значениях: как «голос» и как «интервал».

фони» (όξεῖα δὲ λέγεται, διὰ τὸ ὀξέως τίθεσθαι καὶ τὴν φωνὴν ὀξέως λοιπὴν)<sup>22</sup>. Приведенное пояснение столь же загадочно для нас, ибо оксия так же «быстро» повышает звучание на одну фону, как и пять других восходящих соматических знаков<sup>23</sup>.

«Главная» нисходящая невма — апостроф (ἀπόστροφος — обращенный в сторону, ἀπόστρεψθαι — поворачиваю, отвожу). Этот знак, «имеющий одну понижающую фону, был назван апострофом, ибо он поворачивается от восходящих [невм] и понижает на одну фону, являясь противоположностью олигону, ибо тот повышает на одну фону. Этот же, поворачиваясь, понижает на одну [фону] и из-за этого [он назван] апострофом»<sup>24</sup>.

Значение пневматических знаков описывалось следующим образом: «Многие называют элафон просто нисходящим, так как элафон — [знак], предполагающий две нисходящие [фони и] как бы являющийся противоположностью кендиме. Ведь та повышает на две [фони], а этот понижает на две. [Знак], содержащий четыре нисходящих [фони], назван хамилой... являющейся противоположностью ипсилы. Ибо та повышает на четыре [фони], эта же — понижает на четыре»<sup>25</sup>. Смысл самих названий почти всех этих невм очевиден. Ипсилы (ὑψηλή) — «высокая», поэтому естественно, что знак, указывающий самый большой скачок вверх, был назван этим термином. Аналогичным образом, такой же скачок вниз получил наименование хамили (χαμηλή — низкая). Невма кендима (χέντημα — укол), как видно, стала называться по способу своего написания: писец делал в рукописи «укол» пером, в результате чего появлялось изображение кендимы — точки. Значение же термина элафон (έλαφρον — легкое, нетрудное) в связи с невмой, обозначавшей нисходящий терцовый шаг, трудно объяснить.

Два знака, не относящиеся ни к сомам, ни к пневмам, — ипоррон и кратимоипоррон. Их особое положение связано с тем, что, с одной стороны, они указывают на две фони и поэтому не могут квалифицироваться как секундные сомы: Но, с другой стороны, они предполагают поступенное движение через две фони и, значит, не могут быть причислены к широким пневмам (иногда к таким знакам, не относящимся ни к сомам, ни к пневмам, византийские теоретики относят и двойную кендиму; см. далее). Название «ипоррон» в музыкально-теоретических рукописях нередко передается как «апоррон» (ἀπόρροι — поток, струя). При упоминании этой невмы в источниках всегда указывается, что она исполняется «кратким движением из горла» (τὸ φάριγγος σύντομος κίνησις)<sup>26</sup> или «посредством горловой трахеи, словно какой-

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Названия невм, не поясняющиеся в настоящем разделе работы, будут оговорены в главе, посвященной хирономии.

<sup>24</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit.— P. 58.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid.— P. 52; см. также: Codex Barberinus Graecus 300 — Tertio.— P. 152.

то поток» (διὰ τοῦ γαργαρεῶνος τραχέως ὡς ἀν τινα ἀπόρροιαν), поэтому она называется «апоррон»<sup>27</sup>. Очевидно, другое название ипоррон (апоррон) — σκύληξ (червяк) произошло от формы невмы. Что же касается знака кратимоипоррон, то сообщается, что его начертание состоит из соединения изображения ипоррон и кратими<sup>28</sup>.

Итак, средневизантийская нотация имеет в своем распоряжении шесть невм для обозначения восходящей секунды, две — для нисходящей и по одной для восходящих и нисходящих терций и квинт. При знакомстве с системой тонов возникает вопрос: чем объясняется столь большое число невм, призванных указывать лишь один-единственный интервал — восходящую фону? Если шесть невм однозначны, то взаимозаменяемы ли они? Эти вопросы обсуждаются в византийских музыкально-теоретических источниках.

Так, Гавриил пишет: «Исследуя [знаки], я обнаружил, что можно было бы создать любое пение посредством только шести знаков: с одной стороны, из трех восходящих знаков, а с другой — из трех нисходящих, [а также] установленного изона и беззвучных знаков. Среди восходящих [я имею в виду] олигон, кендиму, ипсилы, а среди нисходящих — апостроф, элафон, хамили»<sup>29</sup>. Таким образом, автор признает, что в принципе якобы возможна запись музыкального произведения при помощи меньшего числа невм. Сохраняя знаки, указывающие восходящие и нисходящие терции и квинты, изон и «беззвучные» знаки (обозначающие длительности, динамические и всевозможные исполнительские штрихи; о них см. далее), из «секундовых невм» он оставляет лишь две: для восходящей секунды — олигон, для нисходящей — апостроф. Гавриил даже приводит пример песнопения, нотирующегося только этими знаками<sup>30</sup>. Но его можно оценивать только как теоретический опыт и не более. В целом же византийское музыказнание категорически выступало против взаимозаменяемости односекундовых невм. Для понимания этого необходимо обратиться к такой важной категории византийской нотации, как «тезисы» (θέσεις).

Мануил Хрисаф определяет понятие тезиса следующими словами: «Тезисом называется соединение знаков, которое образует мелос. Как в грамматике составленное по слогам соединение из 24 букв образует речь, так и знаки фони научно соединяются, и тогда это называется „тезис“» (τὰ σημάδια τῶν φωνῶν ἐνοῦνται ἐπιστημόνως καὶ ἀποτελοῦσιν τὸ μέλος, καὶ λέγεται τὸ τοιοῦτον τότε θέσις)<sup>31</sup>. Следовательно, под термином «тезис» в теории

<sup>27</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit.— P. 58.

<sup>28</sup> Ibid. О средневизантийской кратиме см. далее.

<sup>29</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit.— P. 42.

<sup>30</sup> Ibid.— P. 46. Правда, анализ невменного состава этой записи показывает, что в ней участвует и петasti.

<sup>31</sup> Manuel Chrysaphes. Op. cit.— P. 40.

нотации подразумевалось соединение различных невм, синтез которых давал певцу сведения не только о конкретном интервальном движении, но и о других сторонах исполняемого материала. В этих тезисах все невмы, указывающие восходящую секунду, не были взаимозаменяемы, и употребление каждой из них было обусловлено особыми причинами. Не случайно Мануил Хрисаф писал, что тезисы «научно» соединяют невмы. Более обстоятельно эта проблема разбирается в кодексе Lavra 1656: «Вопрос. Если бы кто-то захотел установить равноинтервальный (*ἴσοφωνον*) [знак] оксии вместо петasti, то допустимо ли было бы это? Ответ. Когда [кто-то] устанавливает один [знак] вместо другого, то мы говорим, что он абсолютный невежда и заслуживает осуждения. Если даже они и оцениваются как равноинтервальные, то в хирономии они значительно отличаются друг от друга»<sup>32</sup>. Значит, проблема тезисов вплотную соприкасается с тем загадочным явлением, которое получило наименование «хирономии». Чтобы попытаться хотя бы частично приоткрыть завесу над смыслом этого феномена в его связи с тезисами, необходимо вспомнить некоторые теоретические воззрения на взаимоотношения соматических и пневматических знаков.

В кодексе Barberinus Graecus 300 зафиксировано: «Пневмами же они называются потому, что не создают фони и не устанавливаются без каких-то других тонов (*φωνὴν μὴ ἀλοτελῶσιν χώρις καὶ ἑτέρων τόνων τινῶν, μὴ συνισταμένουν*). Ведь хамили не устанавливается без апострофа... В противном случае ты изложишь все абсолютно безграмотно. В свою очередь, без олигона, оксии и петasti мы не обнаруживаем ипсили. Таким же образом без апострофа мы не находим элафона...»<sup>33</sup>. Содержание этого текста помогает обнаружить новые детали во взаимоотношениях невм, а также особенности их терминологического освещения, которые невозможно было увидеть по свидетельствам, излагавшимся ранее. Во-первых, оказывается, что пневмы сами по себе еще не обозначают интервальный шаг. Их вернее было бы определять как знаки, имеющие потенциальные особенности указывать терцовый или квинтовый интервал. Но эта способность реализуется только тогда, когда вместе с пневмой стоит какой-либо из тонов. Во-вторых, оказывается, что само понятие «тона», даже в применении только к нотографическим знакам, использовалось на нескольких смысловых уровнях. С одной стороны, тоны — это и сомы, и пневмы как знаки, обозначающие изменение высотности, а с другой — только сомы. Приведенный только что текст недвусмысленно подразделяет диастематические знаки на пневмы и тоны, без которых пневмы якобы не могут проявить своего интервального значения. Причем этот текст — не единичный. Так, в кодексе Lavra 1656 аналогичное положение высказы-

<sup>32</sup> Codex Lavra 1656 — Tardo. — P. 215.

<sup>33</sup> Codex Barberinus Graecus 300 — Tardo. — P. 159.

вается следующим образом: «...тоны — это сомы, необходимые для пневм, а без пневм тоны не действуют (*ἀνευ πνευμάτων οὐ τόνοι ἀνενέργητοί εἰσιν*). Таким же образом без тонов пневмы остаются неподвижными (*ἀνευ τόνων τὰ πνεύματα ἀκίνητα μένουσι*). ...Никогда ты не обнаружишь установленную одну пневму без тона...»<sup>34</sup>. Как мы видим, здесь, как и в предыдущем отрывке, под термином «тон» понимаются только соматические знаки. Значит, согласно теории, пневмы зависят от тонов, то есть сом, а последние — от пневм.

Необходимо отметить, что в данном случае кодекс Lavra 1656 явно гиперболизирует значение пневм для сом. В музыкальных рукописях сплошь и рядом фигурируют отдельные сомы, не сопровождающиеся пневмами. Скорее всего, это преувеличение понадобилось для того, чтобы в сознании читателя трактата, будущего певчего, усвоилась мысль о тесных контактах между двумя группами интервальных знаков. Дальнейшее же знакомство ученика с невменным материалом уточнит его знания: он увидит, что пневмы действительно не применяются без сом, тогда как сомы используются как в сочетании с пневмами (когда этого требует интервальная последовательность; см. далее), так и без них.

Зависимость пневм от сом обусловлена, прежде всего, хирономическими особенностями каждой из секундовых невм и отсутствием хирономических признаков у пневм. Наиболее ясно, но, к большому сожалению, очень кратко и крайне недостаточно это положение изложено в сочинении Гавриила: «...изон, олигон, оксия, петasti, куфизма, пеластон, двойная кендима,— каждый из них имеет особую хирономию, а кендима и ипсили не имеют хирономии. Таким же образом апостроф и двойной апостроф имеют хирономию, а элафон и хамили не имеют [ее]. Однако [если] существует необходимость, то и они хирономируются. Ведь в псалтике ничего невозможно петь без согласия с хирономией. Поэтому она требуется [везде], и знаки, имеющие хирономию, передают (*μεταδεδόχαι*) ее тем, которые ее не имеют. И таким образом все знаки хирономируются. Мы видим, что если вместе с каким-то из этих 6-ти знаков соединена кендима, то она хирономируется по хирономии, которую имеет знак, установленный вместе с ней. Озвучиваются же они по фони (*φωνεῖται δὲ κατὰ τὰς φωνὰς*)<sup>35</sup>, которые содержат кендима и ипсили... Этот же способ применяется и при нисходящих знаках»<sup>36</sup>.

Смысль этого описания очевиден. В связи с тем, что изон и знаки секунды обладают хирономией, а пневмы лишены ее, устанавливается «невматический дуэт». Изучение всего комплекса источников показывает, что он создается ради того, чтобы нотография была способна выразить две важнейшие стороны музы-

<sup>34</sup> Codex Lavra 1656 — Tardo. — P. 214.

<sup>35</sup> Здесь однокоренные слова — глагол *φωνῶ* и существительное *φωνή* — соответственно означают различные явления: процесс озвучивания и интервал.

<sup>36</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit. — P. 52—54.

кального материала — интервальную и хирономическую: а) интервальное значение определяется одной соматической невмой или соединением нескольких невм, среди которых находятся либо только соматические, либо соматические с пневматическими, так как пневмы не могут употребляться без сом; б) каждая сома имеет особую хирономию, а пневма воспринимает хирономию от «своей» сомы, находящейся с ней в одном тезисе. В этих двух пунктах запечатлены «количественная» и «качественная» стороны любого соединения невм, так как получающийся от их совмещения интервальный результат представляет количественный аспект интонации (интервальный шаг), а создающееся хирономическое свойство — качественную ее сторону. Оба эти фактора и предопределяют значение любого тезиса.

Суть первого из них сводится к тому, что византийская теория и практика нотации выработали ряд правил, которые регулировали количественную сторону тезисов.

1. Если соматический знак стоял перед пневматическим, то первый лишался своего интервального значения. Так, например, соединение олигона с кендимой (—•) давало только восходящую терцию, а сочетание апострофа с элафоном (,~) — нисходящую терцию. Это правило зафиксировано в следующих словах: «Восходящие сомы подчиняются... восходящим пневмам... когда [сомы] устанавливают перед ними...»<sup>37</sup>. Аналогичным образом и нисходящие сомы подчиняются нисходящим пневмам» (ὐλοτάσσονται δὲ καὶ τὰ ἀνιότα σώματα ... ὅπο τὰ ἀνιόντα πνεύματα ..., ὅταν ἐμπροσθεν αὐτῶν ... τεθῶσιν. ... Ὁμοίως καὶ κατιόντα σώματα ... ὑλοτάσσονται ὅπο τὰ κατιόντα πνεύματα ...) <sup>38</sup>. Это означает, что пневмы аннулируют в таком случае значение сом. Сюда же относится и положение, зафиксированное в Codex Constantinopolitanus 811: «Сома подчиняется пневме, а не пневма — соме» (τὸ σῶμα ὑλοτάσσεται ὅπο τοῦ πνεύματος, καὶ οὐχαὶ τὸ πνεῦμα ὅπο τοῦ σώματος) <sup>39</sup>.

2. Если соматическая невма стоит под пневматической, то их интервальное значение складывается. Приведенные при пояснении предыдущего правила соединения знаков, но расположенные другим образом, давали уже иные интервальные шаги: олигон и кендима (—+) — восходящую кварту, а апостроф и элафон (↑) — нисходящую кварту. Формулировка такого правила отсутствует в теоретических источниках, но приводится в каждом учебном пособии в виде соответствующих тезисов и сопровождающих их цифровых обозначений, указывающих количеству фони, которое получается от суммирования значения невм.

3. Если две восходящие соматические невмы были написаны

<sup>37</sup> Во всех пападики, приводящих данное правило, здесь даются тезисы, приванные проиллюстрировать его.

<sup>38</sup> Цит. по статье: Παρανίκας Μ. Ορ. си.— Р. 166.

<sup>39</sup> Codex Constantinopolitanus 811 — Thibaut.— Р. 152.

одна над другой, то их значения складывались и получались уже не секундовые, а терцовые расстояния.

4. Двойная кендима и ипоррои сохраняли свои интервальные значения в любом сочетании с другими знаками: «...двойная кендима... ни подчиняющая, ни подчиняющаяся, так и ипоррои — ни подчиняет, ни подчиняется» (τὰ δύο κεντίματα ... οὔτε ὑλοτάσσον, οὔτε ὑλοτάσσομενον, ωραύτως καὶ ὑ λόρροη, οὔτε ὑλοτάσσεται, οὔτε ὑλοτάσσεται) <sup>40</sup>. В другом месте того же источника это правило поясняется следующим образом: «Почему двойная кендима находится вне порядка звучащих знаков? Потому что она ни пневма, ни сома. Пневма подчиняет, а сома подчиняется. Двойная же кендима — ни подчиняет и ни подчиняется» <sup>41</sup>.

5. Если изон стоял над восходящей соматической невмой, то он отменял ее интервальное значение.

6. Если нисходящий знак стоял над восходящим, то он отменял интервальное значение восходящего.

Последние два правила сформулированы в пападики следующим образом: «...восходящие фони подчиняются нисходящим и завладеваются изоном (... αἱ ἀνιούσαι φωναὶ ... ὑλοτάσσονται ὅπο τῶν κατιούσον καὶ κυριεύονται ὅπο τοῦ ἰσον) <sup>42</sup>.

Таковы правила, которые определяют количественную сторону тезисов. Трактовка же их качественной стороны связана с определенными трудностями, так как до сих пор остаются непонятными принципы, на основании которых применяется та или иная соматическая восходящая невма. По мнению Э. Веллеса, эта проблема решается так: олигон и апостроф используются в тех случаях, когда движение мелодической линии не требует особых исполнительских штрихов. Проанализировав Codex Constantinopolitanus 811, он пришел к следующим выводам: а) оксия ставилась тогда, когда интервал необходимо было спеть резко, с акцентом; б) петasti указывала на возрастающую напряженность; в) двойная кендима подразумевала негромкое исполнение интервала с кратким последним звуком; г) куфизма характеризовала «сдержанное» звучание, а пеластон — интенсивное <sup>43</sup>. Совершенно очевидно, что все эти признаки достаточно сомнительны, так как не показывают индивидуальности секундовых невм и оставляют безответными ряд вопросов. В чем заключается смысл «возрастающей напряженности», связанной с «петасти»? Чем она отличается от «интенсивности» пеластона? Что обозначает «сдержанное» звучание куфизмы?

<sup>40</sup> Ibid.— Р. 165.

<sup>41</sup> Ibid.— Р. 153.

<sup>42</sup> Παρανίκας Μ. Ορ. си.— Р. 166.

<sup>43</sup> Таковы выводы многолетних исследований Э. Веллеса, начатые им еще в первой четверти нашего столетия (см., например: Wellesz E. Zur Entzifferung der byzantinischen Notenschrift//Oriens Christianus, 7/8.— 1918.— S. 97—118; Idem. Die Rhythmis der byzantinischen Neumen.— S. 321—336) и окончательно сформулированные намного позже (см.: Wellesz E. A History ... — Р. 292—293).

Для оценки взглядов Э. Веллеса необходимо отметить два их аспекта. Во-первых, все отмеченные Веллесом особенности, которые действительно встречаются в теоретических византийских источниках, зачастую просто непонятны для наших современников, хотя, нужно думать, они были совершенно ясны для византийских музыкантов. Поэтому прежде чем делать какие-то конкретные выводы, необходимо досконально уяснить их смысл. В этом направлении предстоит проделать еще большую работу. Во-вторых, материалы источников не столь однозначны, как это может показаться по заключениям Э. Веллеса. Например, оксия характеризуется не только как невма, обладающая «силой», но в неодинаковых «невменных ситуациях» она представлена по-разному. Так, например, в «Святоградце» сообщается: «Оксия отличается от петasti, как от имеющей большую силу. Но когда обе они имеют вверху <sup>44</sup> пневмы, то между ними нет разницы» (Διαφέρει δὲ ἡ ὁξεία τῆς πετασθῆς ὡς πλείονα ἔχοντος τὴν δύναμιν. δὲ δὲ ἀμφότερα ἐλάνω ἔχουσι τὰ πνεύματα, διαφορὰ οὐκ ἔστιν ἐν αὐτοῖς) <sup>45</sup>. Как бы ни был странен и загадочен этот фрагмент <sup>46</sup>, он отражает какие-то неизученные до сих пор особенности применения оксии, неизвестные детали ее нотографических функций. Аналогичным образом, Codex Constantinopolitanus 811 сообщает, что «когда оксия имеет после себя длительность — либо дипли, либо двойной апостроф <sup>47</sup> — тогда получается более легкое звучание оксии» (ὅταν ἔχῃ ἡ ὁξεία ὅπισθ αὐτῆς ἀργείαν, εἴτε διπλήν, εἴτε δύο ἀποστρόφους τότε γίνεται ἡ φωνὴ τῆς ὁξείας ἐλαφρότερα) <sup>48</sup>. Не лишена интереса и следующая сентенция: «Оксия — более смелый знак, ибо [когда она стоит] вверху, то дает фони, [а когда она стоит] внизу — понижает без длительности» (Η δὲ ὁξεία φρασύτερόν ἔστι σημάδιον <sup>49</sup>, ἐλάνω γὰρ χρούει τὴν φωνὴν καὶ καταβαίνει χωρὶς ἀργείας ὑποκάτω) <sup>50</sup>. Все это говорит о том, что применение оксии в различных тезисах имело многочисленные смысловые нюансы, знание которых было впоследствии утрачено. Достаточно указать, что на рубеже XVIII—XIX веков в среде греческих музыкантов была известна, например, такая деталь: оксия применялась вместо олигона, когда необходимо было исполнить интервал «со взлетом» (μὲ πέταγμα) <sup>51</sup>. Это лишь одна из многих сохранившихся в практике и в теории подробностей

<sup>44</sup> То есть когда в рукописи над знаками оксии и петasti располагаются знаки пневм.

<sup>45</sup> Codex Parisinus 360 — Raasted. — P. 27.

<sup>46</sup> Например, вслед за приведенной фразой постулируется, что «вне пневм петasti более сильна, чем оксия» (ἐκτὸς δέ τῶν πνευμάτων, δυνατώτερα ἔστιν ἡ πετασθῆ τῆς ὁξείας).

<sup>47</sup> Об этих знаках см. далее.

<sup>48</sup> Codex Constantinopolitanus 811 — Thibaut. — P. 162.

<sup>49</sup> В издании Ж. Тибо — σημάδιον.

<sup>50</sup> Ibid. То есть не влияет на длительность.

<sup>51</sup> Это зафиксировано в анонимном сочинении из рукописи афонского Ксиропотамского монастыря — Codex Xeropotamii 357, созданной около 1820 г.

применения оксии в «невматическом обиходе» <sup>52</sup>. Вместе с тем, подобные свидетельства нельзя принимать безоговорочно. Традицию, представленную Анонимом из Ксиропотамской рукописи, отделяет от практики последних византийских мелургов значительный исторический отрезок времени, в течение которого могли произойти изменения в трактовке отдельных тезисов, а следовательно, и в толковании деталей использования сопровождающих их невм. Имеются даже свидетельства того, что уже в XVI—XVII веках существовали расхождения среди теоретиков в трактовке тех или иных невм. Так, Codex Constantinopolitanus 811 регистрирует: «Говорящий, что куфизма — полуфони (ἡμίφωνον), заблуждается и не понимает, что говорит. Ведь она имеет заключительное звучание более легкое, чем петasti, как и олигон более легкий, чем оксия» <sup>53</sup>. Термин *ἡμίφωνον* здесь может пониматься только в единственном значении — как половина интервала «фони» или, по современной лексике, малая секунда. Интересно, что такое воззрение на куфизму сохранилось вплоть до XIX века, когда знаменитый греческий дидаскал Апостол Конста из Хиоса утверждал, что «куфизма имеет половину фони» (*ἡμίσην φωνήν* <sup>54</sup>) (кстати, он считал, что и петasti производит «половину фони») <sup>55</sup>. Значит, уже чуть ли не сразу после падения Византии проходили дебаты об интервальном значении отдельных невм.

Все это говорит о том, как много еще нужно изучить для полного освоения средневизантийской нотации: преодолеть ошибочные, исторически более поздние наслаждения и выявить те тенденции, которые верно сохранили древнюю традицию. Скорее всего, современная наука еще далека от подлинного понимания многих сторон средневизантийской нотации. Любая из бытующих в настоящее время концепций по этому вопросу достаточно уязвима. Не случайно Э. Яммерс критиковал точку зрения Э. Веллеса <sup>56</sup>. По мнению Э. Яммерса, в вопросе о функциях знаков нельзя полностью доверять свидетельствам теоретиков, а нужно

(см.: Στάθης Γ. Τὰ χειρόγραφα ... Т. А'. — Σ. 213—214), которое опубликовал Гр. Статис: Στάθης Γ. Η ἐξηγησίς ... — Σ. 45—81). Указанный фрагмент, посвященный оксии, находится на с. 54.

<sup>52</sup> Близко к сообщениям Codex Constantinopolitanus 811 и к указанной традиции трактует хирономию невм С. Карас (Καρας Σ. Η βυζαντινή μουσική παλαιογραφική ἐρευνα ἐν Ἐλλάδi. — Ἀθῆναι. 1976. — Σ. 12—13).

<sup>53</sup> Codex Constantinopolitanus 811 — Thibaut. — P. 162

<sup>54</sup> Это сочинение изложено в рукописи из Дохиарского монастыря — Codex Dochiariou 389, написанной самим Апостолом в Константинополе в 1807 г. (см.: Στάθης Γ. Τὰ χειρόγραφα ... — Т. А'. — Σ. 560—563). Текст трактата также опубликовал Гр. Статис: Στάθης Γ. Η ἐξηγησίς ... — Σ. 45—70. Упомянутый параграф о куфизме находится на с. 47.

<sup>55</sup> Στάθης Γ. Η ἐξηγησίς ... — Σ. 47.

<sup>56</sup> Jammers E. Musik in Byzanz. — P. 48. Критические замечания в адрес концепции Э. Веллеса высказывал Т. Георгиадас (Georgiades Th. Bemerkungen zur Erforschung der byzantinischen Kirchenmusik//Byzantinische Zeitschrift, 39. — 1939. — S. 67—88) и И. Петреско. Последний изложил свои замечания в рецензии на работу соратника Э. Веллеса Г. Тилльярда: Tillyard H. J. W. The Hymns of the Sticherarium for November. — Kopenhagen. 1938 (MMB. Transcripta II);

делать выводы только на основании анализа музыкальных рукописей<sup>57</sup>. С ним согласен Я. фон Бицен<sup>58</sup>. Основной вывод их исследований сводится к тому, что интервальные знаки проявляют свою функцию в невменных контекстах, где положение каждого из них предопределется особенностями мелодического движения. Так, например, они считают, что оксия появляется, как правило (?!), перед нисходящей последовательностью<sup>59</sup>. Иначе говоря, она «сигнализирует» певчemu об интонационном процессе, связанном с понижением высотного уровня звучания. Однако это «как правило» — лишь интересное наблюдение над характерной тенденцией, но оно не в состоянии объяснить исключения из этого «правила», а значит, функциональная суть знака продолжает оставаться неизвестной. Анализ невменных рукописей, проведенный М. Хаасом, привел его к таким выводам: а) изон, апостроф и олигон, являясь основными знаками мелодического движения, всегда указывают соответственно повторение звука, понижение и повышение на секунду (в этом пункте единодушны почти все исследователи); б) оксия, петasti и пеластон в основном (?) появляются перед заключительной нисходящей мелодической последовательностью; в) отличие между оксией и петasti, возможно (?!), заключается в различном способе достижения нисходящего звучания; г) пеластон отличается от оксии и петasti тем, что находится внутри невменной группы; д) двойная кендима указывает проходящий звук; е) ипоррои никогда не стоит в начале невменного образования, посредством которого распевается тот или иной слог<sup>60</sup>. Эти выводы, как и изложенные ранее, опять-таки невозможно охарактеризовать иначе, чем разрозненные наблюдения, пусть даже весьма интересные и многообещающие. Продолжает оставаться тайной сама система функциональных нагрузок невм.

см.: *Byzantinische Zeitschrift*, 39.—1939.—S. 156—170. Критикуемые доказывали свою правоту (см., например: Tillyard H. J. W. *Monumenta Musicae Byzantinae: A. Reply//The Music Review*, III.—1942.—P. 103—114; Höeg C. *Ein Buch altrussischer Kirchengesänge//Zeitschrift für Slavische Philologie*, 25.—1956.—S. 263). Однако вопрос до сих пор остается открытым.

<sup>57</sup> См., например: Jammers E. *Byzantinisches in der Karolingischen Musik//Berichte zum XI-internationalen Byzantinisten-Kongreß München 1958*.—München, 1958.—Bd. V, 2.—S. 9—15; Idem. *Gedanken und Beobachtungen zur Geschichte der Notenschrift//Festschrift für Walter Wiora zum 30. December 1966*.—Kassel, 1967.—S. 196—200; Idem. *Der Kanon des Johannes Damascenus für den Ostersonntag//Polychronion. Festschrift Franz Dölger zum 75. Geburtstag*.—Heidelberg, 1966.—S. 266—286; Idem. *Die jambischen Kanones des Johannes von Damascus//Schrift Ordnung Gestalt. Gesammelte Aufsätze zur älteren Musikgeschichte*, I.—C. 195—256; Idem. *Byzanz und die abendländische Musik//Reallexicon der Byzantinistik*.—1969.—Bd. I.—S. 197—206.

<sup>58</sup> Biezen J. v. *The Middle Byzantine Kanon-Notation of Manuscript H. A Paleographic Study with a Translation of the Melodies of 13 Kanons and a Triodion (Utrechtse Bijdragen tot de Muziekwetenschap, V)*.—Biethoven, 1968.

<sup>59</sup> Ibid.—S. 18.

<sup>60</sup> Haas M. Op. cit.—S. 2. 16—2. 23.

Не исключено, что проблема функциональной сущности станет ясной тогда, когда будет изучена функциональная природа ихосов. Действительно, и фони, и ихосы — категории одной и той же звуковысотной сферы; поэтому их смысловая связь предопределена их природой<sup>61</sup>. Здесь большую помощь может оказать совместное изучение невменных рукописей и музыкально-теоретических источников. Ведь речь идет о звуковом материале, который требует возрождения не только в качестве звучащего комплекса, но и нуждается в научном осознании, что невозможно без свидетельства современников. Сами греческие авторы, передающие теоретическую традицию, были непосредственными создателями и исполнителями музыкальных произведений, что безусловно повышает ценность их свидетельств. Причем они наиболее достоверные, так как написаны профессионалами. Поэтому недоверие Э. Яммерса к сообщениям музыкально-теоретических источников вряд ли обоснованно. Только при совмещении данных, выявленных при анализе невменных рукописей, со свидетельствами музыкально-теоретических памятников, выводы смогут быть полностью достоверными. Но это — в будущем. Пока же остается довольствоваться имеющимися разрозненными наблюдениями, добытыми в процессе изучения материала.

Кроме фони существовала и другая группа невм, называвшихся «большие ипостазы» (μεγάλαι ὑποστάσεις) или «большие знаки» (μέγαλα σημάδια). Как сообщается в кодексе Barberinus Graecus 300, «большими ипостазами называются большие беззвучные знаки. Беззвучные они потому, что установлены только для хирономии, а не для фони» (διὰ μόνης χειρονομίας κείμενα, καὶ οὐ διὰ φωνήν)<sup>62</sup>. Следовательно, большие ипостазы, не указывая интервального движения, несли иную информацию. Некоторые из них призваны были обозначать длительность звуков, ритмические и темповые стороны исполнения. К таким знакам относились следующие большие ипостазы<sup>63</sup>:

- ~~ дипли (διπλῆ)
- ✓ — кратима (χράτημα)
- „ двойной апостроф (δύο ἀπόστροφοι)
- цакизма (τζάκισμα)
- ↖ ксирон клазма (ξηρόν κλάσμα)
- ↖ лиазма (λίασμα)
- ↑ горгон (γοργόν)
- ↑ аргон (αργόν)
- ↔ аподерма (ἀπόδεμα)

<sup>61</sup> Гр. Статис справедливо указывает на очень важное обстоятельство: тезисы связаны с пентахордовыми образованиями, а также со всей системой ихосов (см.: Στάθης Γ. Ή έξηγησις ... — Σ. 93).

<sup>62</sup> Codex Barberinus Graecus 300 — Tardo.—P. 154.

<sup>63</sup> О ритмических знаках византийской нотации, об их транскрибировании на современный нотоносец и о ритмических аспектах византийских музыкальных памятников см.: Marzi G. *Melodia e pomos nella musica bizantina*.—P. 128—140.

Первые три знака этого перечня основаны на одном графическом принципе: в каждом из них дважды повторен один и тот же элемент. Дипли состоят из двух оксий, кратима — из дипли (то есть двух оксий) и петасти, а двойной апостроф, естественно, из двух апострофов.

Как сообщают византийские теоретики, дипли, кратима и двойной апостроф указывали самые продолжительные ритмические единицы: «большие длительности» (*μεγάλαι ἀργαῖ*)<sup>64</sup>. Codex Constantinopolitanus 811 так поясняет их величину: «В свою очередь, [знаки], называемые кратима и дипли, создают удвоенные длительности; аналогичным образом действует и двойной апостроф, ибо [и] он создает удвоенную [длительность]». (Πάλιν δὲ διπλασιαὶ μεγαῖς καὶ διπλῆς καλούμενα ἀποτελεῖ κράτηρα, ὅμοιῶς καὶ ἡ ἀλοπόφος ἐνεργεῖ, διπλασιαὶ μεγένη γὰρ αὐτὸς ἀποτελεῖ)<sup>65</sup>. Какую величину удваивали эти знаки? Принято считать (хотя об этом не сообщается ни в одном теоретическом источнике), что удвоению подлежал хронос протос — наименьшая относительная временная единица, лежавшая в основе ритмической организации византийской музыки (как и древнегреческой). Именно ее удваивали дипли, кратима и двойной апостроф. Вполне возможно, что такая их функция предопределила графику этих знаков, в которой важную роль играют удвоенные элементы.

Интересно обратить внимание на некоторую «непоследовательность» византийской теории. Получилось так, что двойной апостроф относился как к «звучащим», так и к «беззвучным» знакам. Это связано с тем, что двойной апостроф указывал не только нисходящую секунду, но и длительность звука<sup>66</sup>. Таким образом, он был бифункциональной невмой и поэтому принадлежал двум классам знаков<sup>67</sup>. Значит, несмотря на то, что двойной апостроф по длительности аналогичен дипли и кратиме, он использовался для указания на удвоение хроноса протоса, «но только при нисходящих фони» (*ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς καταβαίνοοσις φωναῖς μόνον*)<sup>68</sup>. Свообразие кратимы и дипли подтверждают наблюдения над нотными рукописями, которые показывают, что кратима чаще всего стоит в кульминационных построениях или в конце разделов<sup>69</sup>, дипли же — в большинстве остальных слу-

<sup>64</sup> Codex Barberinus Graecus 300 — Tardo. — P. 152.

<sup>65</sup> Codex Constantinopolitanus 811 — Thibaut. — P. 164.

<sup>66</sup> Аналогичная «непоследовательность» наблюдается и в отношении «царя знаков» — изона. Как известно, он не указывал фони и с этой точки зрения мог считаться «беззвучным». Но он обозначал повторение высотного уровня предыдущего знака и поэтому принадлежал также и к группе «звучащих» знаков. В одних теоретических источниках его относят только к «звучащим», а в других — к «звучащим» и «беззвучным». «Двуликость» изона подробно обсуждается в Codex Lavra 1656 — Tardo. — P. 218.

<sup>67</sup> Его бифункциональность хорошо понимали византийские теоретики; см., например: Codex Constantinopolitanus 811 — Thibaut. — P. 166.

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Biezen J. v. Op. cit. — P. 34.

чаев<sup>70</sup>. Однако разница в использовании дипли от кратимы еще должна быть основательно исследована<sup>71</sup>.

Кроме длительностей удвоения существовали невмы, обозначавшие и другие ритмические единицы. Так, по свидетельству одного источника, посредством цакизмы звук «незначительно удлиняется» (*ἀργεῖται μηδέν*)<sup>72</sup>. Основываясь на таком сообщении, можно было бы считать, что при цакизме хронос протос увеличивается на какую-то неизвестную величину. По мнению основателей *Monumenta Musicae Byzantinae*, цакизма удлиняет его на половину и поэтому она транскрибируется как восьмая с точкой, благодаря чему появляются такие ритмические монстры, как

 или  (см., например, приводящиеся в предыдущем параграфе транскрипции фрагментов из «Учебного песнопения» Кукузеля). Это очевидное свидетельство того, что цакизма, представляемая как  — чужеродный элемент для византийской системы ритмических единиц.

В Codex Barberinus Graecus 300 утверждается, что «цакизма имеет половинную длительность» (*τὸ δὲ τριάχιον ἔχει τὴν ἡμίσουν ἀργείαν*)<sup>73</sup>. К такому сообщению очень трудно подобрать ключ, так как оно может подразумевать как половинную длительность хроноса протоса, так и половинную длительность его удвоения, то есть собственно величину хроноса протоса<sup>74</sup>.

Очень неопределенно также описывается пиазма, указывающая сокращение длительности: «Пиазма получается от „сжатия“, „сдавливания“, ибо где она устанавливается, [там] необходимо

<sup>70</sup> Э. Яммерс при изучении особенностей использования дипли в невменных рукописях пришел к заключению, что она показывает не удвоение хроноса протоса, а слог. Отсюда он сделал вывод, что «основой этой музыки был не звук, а слог» (Jammers E. *Musik in Byzanz*. — S. 51). Такой вывод уже сам по себе предопределяет трактовку важнейших категорий средневекового музыкального искусства и в частности его взаимоотношения со словом. Несмотря на то что по этому вопросу существует уже сложившаяся научная традиция, начиная от Ф. Геварта (Gevaert F. *La Mélodie antique dans le chant de l'église latine*. — Gand. 1895, *passim*) и вплоть до Э. Веллеса (Wellesz E. *Words and Music in Byzantine Liturgy//The Musical Quarterly*, 33. — 1947. — P. 297—310), многое еще здесь предстоит изучить и уяснить.

<sup>71</sup> Возможно, при изучении этого вопроса могут помочь более поздние свидетельства. Так, Аноним в Ксиропотамской рукописи — Codex Xeropotamii 357 — пишет, что «дипли применяется со всеми знаками без ограничения» (*Στάθης Γ. Ή ἐξήγησις ... — Σ. 50*), а кратима — там, где необходимо петь «без перерыва дыхания» (Ibid. — P. 51).

<sup>72</sup> Codex Lavra 1656 — Tardo. — P. 224.

<sup>73</sup> Codex Barberinus Graecus 300 — Tardo. — P. 152.

<sup>74</sup> Нужно отметить, что точка зрения Апостола Консты совпадает с последним из приведенных толкований цакизмы. Так, длительности, указываемые дипли, кратимой и двойным апострофом он сравнивает с монетой в две рупии, а цакизму — с той же монетой, но в одну рупию (см.: Στάθης Γ. *Η ἐξήγησις ... — Σ. 51*). Апостол Конста различает несколько случаев использования цакизмы, отчего получается неоднозначный результат: а) над олигоном и оксией; б) под петасти; в) под олигоном и оксией и г) над изоном (Ibid. — P. 52).

сжимать и сдавливать звук» (τὸ πίσσα γίνεται ἀπὸ τοῦ πιέζω, τὸ συνθλίβω · πιέζειν γὰρ δεῖ καὶ συνθλίβειν τὴν φωνὴν ἐνθα τοῦτο τεθῆ) <sup>75</sup>. Как мы видим, в этом пояснении также отсутствует какая бы то ни было конкретизация. Аналогичным образом предполагается, что ксирон клазма, или просто клазма удлиняет хронос протос на половину <sup>76</sup>, то есть допускается, что длительность, указывавшаяся посредством ее, идентична той величине, которую Э. Веллес и Г. Тилльярд приписывают цакизме <sup>77</sup>.

Другие два знака временной группы «беззвучных» невм — горгон (γοργός — быстрый, стремительный) и аргон (ἀργός — вялый, медленный), — согласно бытующим ныне представлениям, обозначали соответственно *accelerando* и *ritardando*. Как сообщается в Codex Constantinopolitanus 811, «[наименования] горгон и аргон очевидно [произошли] от названий [особенностей движения музыкального материала — ?]» (τὸ δὲ γοργὸν καὶ ἀργὸν αὐτόθεν εἰσὶ δῆλον, ἀπὸ τοῦ ὄντος) <sup>78</sup>.

Считается, что невма аподерма обозначала удлинение звука наподобие современной ферматы. Некоторые исследователи видят в аподерме знак раздела между построениями песнопения <sup>79</sup>. Ее верное понимание осложняется тем, что в теоретических источниках оговаривается лишь ее название: «Аподерму все же следует называть аподома. Я полагаю, что и древние ее так называли. Ведь она всегда устанавливается при исполнениях [песнопений] <sup>80</sup>. По народному же обычаю она называется „аподома“ <sup>81</sup>. Из этого фрагмента можно вынести лишь то, что аподерму некогда называли «аподомой» (ἀπόδομα — дар, подношение). Остается невыясненным, какая существует связь между этим названием и функцией нотографического знака либо его начертанием.

Таким образом, ритмические аспекты нотации во многом еще зашифрованы, и их смысл до сих пор трудно поддается не только транскрибированию, но и пониманию. Неслучайно некоторые ученыe при транскрибировании не решаются оформлять полученный материал в конкретные ритмические структуры и ограничиваются

<sup>75</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit.— P. 70.

<sup>76</sup> Floros C. Universale Neumentenkunde.— Bd. 1.— S. 151. Г. Тилльярд и Э. Веллес считали, что ксирон клазма предполагала исполнительский штрих, аналогичный современному *mezzo staccato*; см. об этом: Tillyard H. J. W. Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation.— P. 26; Wellesz E. A History ... — P. 295.

<sup>77</sup> Согласно же Э. Яммерсу, цакизма не указывала точно измеряемую длительность. В своих транскрипциях исследователь ставит над нотой просто черточку; см.: Jammers E. Der Kanon des Johannes von Damascenus für den Ostersonntag.— S. 268.

<sup>78</sup> Codex Constantinopolitanus 811 — Thibaut.— P. 168.

<sup>79</sup> Biezen J. v. Op. cit.— P. 21; Jammers E. Musik in Byzanz ... — S. 53—54.

<sup>80</sup> εἰς ... τὰς ἀλοδότες. Другой возможный вариант перевода: «при возвращениях [к опорному звуку — ?]».

<sup>81</sup> Этот отрывок почти без изменений присутствует в трактате Гавриила (Gabriel Hieromonachos. Op. cit.— P. 68) и в Codex Constantinopolitanus 811 — Thibaut.— P. 168.

лишь переводом в пятилинейную нотацию звуковысотных последовательностей <sup>82</sup>.

Не лучше обстоит дело и с расшифровкой тех «беззвучных» ипостаз, которые выражали цельные мелодические построения. В средневизантийской нотации применялись в основном следующие такие ипостазы:

- вария (βαρεῖα)
- сизма (σείσμα)
- психистон (ψηφιστόν)
- паракалезма (παραχάλεζμα)
- параклитики (παραχλητική)
- килизма (χύλιζμα)
- антикенома (ἀντκένωμα)
- антикенокилизма (ἀντκενωχύλισμα)
- тромикон (τρομικόν)
- стрептон (στρεπτόν)
- омалон (όμαλόν)
- тематизмос эсо (θεματισμός ἔσω)
- тематизмос эксо (θεματισμός ἔξω)
- тема алун (θέμα ἀλλού)
- синагма (σύναγμα)

Некоторые из них перешли в средневизантийскую нотацию из палеовизантийских форм нотного письма. Если в последних они встречались часто, то в первой (где они записывались красными чернилами, в отличие от остальных невм, писавшихся черными) — намного реже. Это говорит о том, что подобные ипостазы постепенно становились анахронизмом, так как новая средневизантийская нотация в принципе могла уже обходиться без них. Но поскольку они все же продолжали использоваться, знание их мелодического содержания было необходимо для певчих. С этой целью наиболее выдающиеся византийские мелурги и дидаскалы записывали их серией интервальных невм или, как принято говорить, «аналитически». Такую работу начал Иоанн Кукузель в «Большом изоне». Ее продолжили в своих «Методах» Ксена Корона и Иоанн Плузиадин. Последующие византийские и последовавшие византийские мелурги поддержали эту традицию, сохранявшуюся чуть ли не до середины XIX века (примером чего может служить сочинение упоминавшегося анонимного автора из Codex Хегоротами 357). Причем каждый из «экзигитиков» (ὁ ἔξηγυτης — толкователь, ἡ ἔξηγητις — объяснятельный перевод) излагал мелодическое содержание ипостаз в той форме, в которой он ее себе представлял. В результате возникли самые различные трактовки одних и тех же ипостаз. Следовательно, и в сфере изучения этих невм музыказнанию еще предстоит пройти большой и сложный путь для того, чтобы приблизиться к верному их пониманию <sup>83</sup>.

<sup>82</sup> См., например: Haas M. Op. cit., *passim*.

<sup>83</sup> Вообще, обстоятельное знакомство с современным уровнем исследования средневизантийской нотации вызывает вполне закономерный вопрос: не являются

Византийские же музыкально-теоретические источники дают мало сведений, которые могли бы хоть как-то способствовать познанию содержания этих ипостаз. Так, например, к таким скучным свидетельствам относится сообщение о варии: «„вария“ (βαρεῖα — низкая) произошло от „варис“<sup>84</sup> и указывает, что нужно [издавать понижающееся —?] звучание посредством тона» (ἀλὸ τοῦ βαρέως καὶ μετὰ τόνου προφέρειν τὴν φωνήν)<sup>85</sup>, то есть при помощи интервальных невм<sup>86</sup>. В «Учебном песнопении» Кукузеля вариа дважды предваряет нисходящий терцовый шаг с последующим секундовым восхождением:



Название ипостазы «сизма» производилось от σείω (трясу, расшатываю), «ибо она и расшатывает, и изменяет звучание» (σείει γὰρ καὶ τόποτο καὶ κινεῖ τὴν φωνήν)<sup>87</sup>. Кукузель распевает слово «сизма» на определенный интонационный ход (см. прим. на с. 216). Как указывает один из трактатов, ипоррон при сизме теряла свое интервальное значение: «Ипоррон же при сизме не имеет фони» (Η δὲ ὄπορροή ... ἐν τῷ σειρατα δὲ φωνὰς οὐκ ἔχει)<sup>88</sup>.

Относительно параклитики (λαραχλητική — призывающая, взывающая) говорится, что «она создает призывный и как бы просящий мелос» (λαραχλητικὸν λοιεῖ τὸ μέλος καὶ ώσπερει δέομενον)<sup>89</sup>. В «Учебном песнопении» Кукузеля (см. прим. на с. 219) мелодическая формула этой ипостазы выражена так, что каждая группа представляет собой трехзвуковую попевку, которая «начинается» с основного звука, затем сменяется звуком, находящимся на секунду вверх, после чего вновь следует первый звук. Иначе говоря, параклитики здесь выражена опеванием звука посредством «рядом лежащего», более высокого. Гавриил пишет, что «пьющий... параклитики должен издавать звучание не с силой, а радостно» (ὁ τὴν λαραχλητικὴν ... φάλλων οὐ μετὰ σφρόντον τόνου δεῖ προφέρειν, ἀλλὰ ἵλαρῶς)<sup>90</sup>.

ли транскрипции, опубликованные в *Monumenta Musicae Byzantinae*, смелым, но слишком преждевременным шагом? Ведь очень многие стороны средневизантийской нотации и сейчас продолжают оставаться непонятными, не говоря уже о 30-х гг. нашего столетия, когда начали публиковаться транскрипции ММВ.

<sup>84</sup> βαρέος — тяжелый, низкий.

<sup>85</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit.— P. 70.

<sup>86</sup> Э. Веллес толковал это сообщение как указание на то, что голос должен петь с особой выразительностью (Wellesz E. A History ... — P. 294).

<sup>87</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit.— P. 70.

<sup>88</sup> Codex Lavra 1656 — Tardo.— P. 213. По Э. Веллесу, сизма — разновидность трепетоло (Wellesz E. A History ... — P. 295).

<sup>89</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit.— P. 66; см. также: Codex Vaticanus Graecus 872 — Tardo.— P. 173; Codex Constantinopolitanus 811 — Thibaut.— P. 167.

<sup>90</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit.— P. 66. Странно, что К. Флорос перевел

В описании мелодической формы паракалезы ощущается явно выраженное стремление к образной конкретизации звуковой последовательности: «Словно молящийся изображает мольбу посредством возвращающегося и искривленного [движения] звучания» (ώσπερ ὁ παρακαλῶν μετὰ ἀνειμένης καὶ κεκλασμένης ποιεῖται τὴν δέησιν τῆς φωνῆς)<sup>91</sup>. При сравнении с соответствующим отрывком из «Учебного песнопения» можно увидеть, насколько приведенное описание соответствует мелодической сути паракалезы: в распевании слова «паракалезма» действительно используются «возвращающиеся» звуки, создавая тем самым эффект «искривленности».

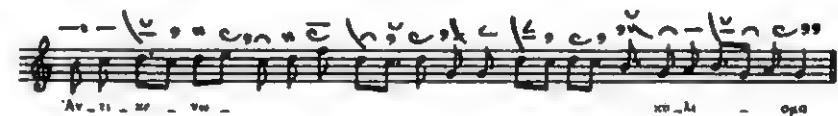


Формула килизмы (от κιλίω — катая, вращаю) представлена в «Учебном песнопении» такой последовательностью:



Это движение как бы иллюстрирует описание, зафиксированное в музыкально-теоретической рукописи: «Килизма как бы вертит и вращает звуки» (τὸ ... κύλισμα οἴονει κυλίει στρέφει τὰς φωνὰς)<sup>92</sup>.

Относительно ипостазы антикенокилизма у византийских теоретиков можно найти единственное замечание: «Антикенокилизма составлена из килизмы и антикеномы» (τὸ δὲ ἀντικενοκύλισμα ἐστὶ σύνθετον ἐκ τε τοῦ κυλίσματος καὶ τοῦ ἀντικενόματος)<sup>93</sup>. В «Учебном песнопении» распев антикенокилизмы представляет собой сложное мелодическое построение:



ἵλαρῶς в этом фрагменте как mild (мягко) (Floros C. Universale pneumenkunde.— Bd. 1.— S. 152).

<sup>91</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit.— P. 66. Э. Веллес считал, что паракалезма указывает на необходимость активизировать выразительность мелодии (Wellesz E. A History ... — P. 299).

<sup>92</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit.— P. 66. Э. Веллес трактовал это сообщение излишне прямолинейно и думал, что килизма обозначает «катящийся и вращающийся голос» (Wellesz E. A. History ... — P. 295).

<sup>93</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit.— P. 66. Э. Веллес считал, что «знак антикенокилизмы — нечто противоположное (!?) килизме» (Wellesz E. A. History ... — P. 298).

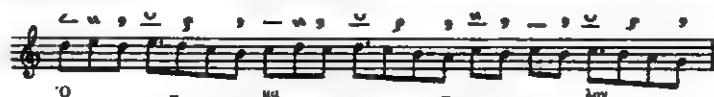
Этимологию наименования ипостазы тромикон (от τρομέω — я дрожу) трудно связать с соответствующим мелодическим образованием, приводящемся в «Учебном песнопении». Действительно, сложно совместить определение тромикона как «формирующего трепетающий звучание» (τρέμουσαν σχηματίζει τὴν φωνήν) <sup>94</sup> с особенностями его попевки (см. прим. на с. 220).

Название же ипостазы стрептон (στρεπτόν — переплетенное), наоборот, хорошо описывает ее мелодическую конструкцию:



Здесь опеваемый звук словно переплетается с рядом лежащими. Нетрудно отметить характерное отличие попевок тромикон и стрептон: в первой «основной» звук опевается только сверху, а во второй — с обеих сторон.

На принципе опевания построена и мелодическая формула ипостазы омалон (όμαλόν — ровное). Как считали византийские теоретики, «омалон делает мелос гладким и ровным» (τὸ δὲ ὄμαλόν καὶ ὄμαλὸν λογεῖ τὸ μέλος) <sup>95</sup>.



Формула ипостазы тематизмос (θεματισμός — положение, утверждение) в «Учебном песнопении» представлена в следующем виде:



Если в «Учебном песнопении» дана только попевка ипостазы тематизмос, то в теоретических трактатах описываются две ее разновидности — «тематизмос эсо» (θεματισμός ἔσω) и «тематизмос эксо» (θεματισμός ἔξω). О. Странк считал, что первая из них указывала ту мелодическую формулу, которая была зафиксирована в «Учебном песнопении», а вторая — звуковую последовательность, отличавшуюся от тематизмос эсо тем, что звучала на кварту выше <sup>96</sup>.

<sup>94</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit.— P. 66.

<sup>95</sup> Ibid. По мнению Э. Веллеса, невма омалон обозначала «ритмическое равенство» звуков в мелизматических образованиях (Wellesz E. A History ... — P. 298).

<sup>96</sup> Strunk O. The Tonal System of Byzantine Music.— P. 197.

Попевка «тема аплун» (θέμα ἀπλούν — простое расположение) в «Учебном песнопении» дана в такой форме:



Для того чтобы певчие могли определить высотный уровень (ихос) записанного в рукописи песнопения, использовалась отдельная система знаков, состоявшая из невм особого значения. Одни из них — первые четыре буквы греческого алфавита, одновременно указывавшие и начальные четыре цифры: α', β', γ', δ'. Иногда перед номером конкретного ихоса ставилась аббревиатура ι, показывавшая основной ихос (ήχος), а для plagального — α, то есть λλάγυος. Однако в рукописной традиции буквы-цифры заменялись особыми невмами: α' писалась как π, β' как μ, γ' как γ, δ' как λ. Для обозначения низкого ихоса (βαρύς) использовался знак ρ. Кроме того, над этими знаками ставились заключительные невмы соответствующих ихим (см. прим. на с. 195). Такие синтетические невмы словно символизировали окончание вступительной ихимы определенного ихоса и начало самого песнопения в данном ихосе.

#### плагальные ихосы

|     |   |
|-----|---|
| I   | π |
| II  | μ |
| III | γ |
| IV  | λ |

#### основные ихосы

|     |      |
|-----|------|
| I   | ρ    |
| II  | ρ'   |
| III | ρ''  |
| IV  | ρ''' |

Особые знаки имели срединные ихосы и фторы. Так, например, IV срединный ихос обозначался λ. Аналогичным образом указывались и другие срединные ихосы. Фторы же каждого ихоса имели следующие опознавательные знаки: I ихоса — π, II — μ, III — γ, IV — λ, plagальный I — π, plagальный II — μ, plagальный III — γ, plagальный IV — λ.

Как видно из приведенного материала, средневизантийское нотное письмо также не указывало абсолютную высоту звуковых образований. Оно было приспособлено лишь для фиксации интервальных и ритмических отношений между звуками, но не регистрировало абсолютный высотный уровень звуковых комплексов. Даже указание на конкретный ихос было способом для выявления приблизительного высотного уровня музыкального материала, зависящего от tessitura возможностей голоса или данного

<sup>97</sup> См., например: Floros C. Die Entzifferung der Kondakariennotation// Musik des Ostens, IV.— 1967.— S. 26.

хорового коллектива. Для византийской музыкальной практики такая система нотного письма была естественной. Ведь она формировалась и развивалась в сфере церковной музыки, где полностью было исключено любое инструментальное сопровождение, поэтому и не возникало надобности в нотации, указывавшей абсолютную высоту звучания.

## Глава V

### ХИРОНОМИЯ

Известия о «хирономии» (от *χείρ* — рука и *νόμος* — закон) проходят через всю историю византийской музыки. Уже в IV веке Афанасий Александрийский, описывая хоровое пение, упоминает «одного сигнализирующего руководителя» (*ἐνδὸς τοῦ καθηγεμόνος σημαίνοντος*)<sup>1</sup>, а отшельник Памва с возмущением говорит о своих собратьях, которые, уйдя в пустыню, не приближаются к Богу, а «поют песни, упорядочивают ихосы, потрясают руками, топают ногами» (*σείοντες χεῖρας καὶ μεταβάίνοντες πόδας*)<sup>2</sup>. В этих свидетельствах не упоминается термин «хирономия», но совершенно ясно, что в них идет речь о руководстве пением при помощи определенным образом организованной жестикуляции. В одном из источников VI века описывается выступление женского хора под управлением женщины: «...руководительница взглянула на [певицу], поющую фальшиво и, хирономируя, довольно громко спела тональность, соответствующую мелосу» (*ἡ διδάσκαλος ὑπέβλεπε τὴν ἀλάδονταν καὶ εἰς τὸ μέλος ἵχανῶς ἐνεβίβαζε χειρονομοῦσα τὸν τρόπον*)<sup>3</sup>. Византийский хронист IX века Георгий Кедрин сообщает, что император Феофил (829—842) очень любил пение и «посещал праздничные службы, чтобы хирономировать»<sup>4</sup>. Рукопись «Типикона» константинопольской церкви святой Софии, созданная в X веке, описывая литургию, констатирует: «Поют и читают это<sup>5</sup> [под руководством] доместика, одетого в специальную одежду и хирономирующего на середине, с амвона» (*καὶ χειρονομοῦντος ἀλό τοῦ μέρου τοῦ ἀμφωνος*)<sup>6</sup>. «Типикон», записанный в XII веке, упоминает доместика, «хирономирующего тропарь» (*χειρονομῶν τὸ τροπάριον*)<sup>7</sup>. Другие аналогичные источники также постоянно говорят о хирономии: «Певец и народ поют начало по хирономии» (*τὴν ἀλαρχὴν ... ὁ φάλτης καὶ ὁ λαός μετὰ χειρονομίας*)<sup>8</sup>, «после третьего чтения мы поем тропарь третьего ихоса по хирономии» (*μετὰ δὲ τὸ γ' ἀνάγνωσμα φάλλομεν*

<sup>1</sup> Athanasii Alexandrini Oratio contra gentes//PG 25.— Col. 85 B.

<sup>2</sup> Gerbert M. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum.— T. I.— P. 3.

<sup>3</sup> Aristaeneti Epistolarum libri II. Edidit O. Mazal.— Stuttgart, 1971.— P. 25.

<sup>4</sup> Georgii Cedreni Historiarum compendium//PG 121.— Col. 1000 D.

<sup>5</sup> То есть богослужебный текст.

<sup>6</sup> См.: Дмитриевский А. Древнейшие патриаршие типиконы.— С. 243.

<sup>7</sup> Там же.— С. 147.

<sup>8</sup> Дмитриевский А. Описание литургических рукописей.— Т. I.— С. 356.

μετὰ χειρονομίας τροπάριον ἡχ· γ')<sup>9</sup>. Живший на рубеже XI—XII веков византийский писатель и политический деятель Николай Месарит, вспоминая о константинопольской высшей школе, находившейся в подворье церкви святых Апостолов, отмечает, что он встретил там поющих юношей: «Они руководят, направляя новичка по интервалам и ихосам рукой, чтобы он не ускользал из строя и не выпадал из ритма, а также не отклонялся от созвучия и не ошибался в музыкальном [движении]» (*νωμάσιν οὗτοι καὶ χεῖφα πρὸς φωνῶν καὶ ἡχῶν ἐξίσωσιν τὸν ἀρτιμαθῆ χειραγωγοῦσαν οἶον τοῦ μὴ τοῦ συντόνου ἐξολισθαίνειν κακ τοῦ ὄυθμοῦ καταλίπτειν μηδ· ἐκ τῆς συμφωνίας ἐκνεύειν καὶ διαμιστάνειν τοῦ ἐμμέλους*)<sup>10</sup>. Знаменитый литургист первой половины XVII века Иоанн Гоар, путешествовавший по Востоку в 1631 г., сообщает некоторые подробности «хирономического акта», которые он еще застал: «...руководитель пения, видимый всеми, чертит посредством различных движений и жестов правой руки различные фигуры мелодии, поднимая, опуская, вытягивая, сжимая и разжимая пальцы»<sup>11</sup>.

Все эти отрывочные сообщения, исходящие к тому же не от музыкантов, не позволяют вскрыть технологические особенности хирономии. Одно совершенно ясно: она включала в себя несколько задач. Хирономирующий должен был показывать начало и окончание пения. В его обязанности входило также сообщать хористам нужную ладотональность (ихос) и, конечно, его жесты определяли темп и ритмическую организацию исполнения. Мы не знаем, какими методами пользовались в средневековье, чтобы добиться выполнения всех указанных задач, но нам ясно, что они разрешимы. Сложнее обстоит дело с пониманием того, как хироном мог в процессе исполнения «направлять» поющих «по интервалам». Ведь такое сообщение означает, что его жесты передавали не только всю интервальную последовательность произведения, но и вообще все особенности мелодической линии, ее ритмику, динамику и т. д. Здесь уже требовалась более многофункциональная система жестов.

Что же говорила византийская музыкально-теоретическая мысль о хирономии?<sup>12</sup>

В трактате Псевдо-Дамаскина дается такое определение хирономии: «Хирономия — это закон, завещанный [нам] от святых отцов,— мастера святого Косьмы и святого Иоанна Дамаскина. Когда голосу нужно петь что-то из надлежащего, тотчас [появляется] хирономия, чтобы хирономия указывала мелос» (*Ὕμητα γὰρ*

<sup>9</sup> Там же.— С. 379; см. также с. 354.

<sup>10</sup> Цит. по: Heisenberg A. Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins. Untersuchungen zur Kunst und Literatur des ausgehenden Altertums.— Teil 2: Die apostelkirche in Konstantinopel.— Leipzig, 1908.— С. 20—21.

<sup>11</sup> Goar J. Εὐχολογιον sive Rituale Graecorum.— Р. 435.

<sup>12</sup> Тематическая направленность книги не позволяет рассмотреть здесь свидетельства о хирономии из западно-европейских латинских источников и древнейших музыкальных культур.

ἔξερχεται ἡ φωνὴ τοῦ μέλλοντος φάλλειν τι, παραυτίκα καὶ ἡ χειρονομία, ὡς ἴνα παραδεικνύῃ ἡ χειροναμία τὸ μέλος<sup>13</sup>. Согласно византийской традиции, создание хирономии здесь возводится к Косьме Майюмскому и Иоанну Дамаскину. Что же касается трактовки хирономии как «закона», то это скорее результат толкования самого термина (второй частью которого является слово νόμος — закон). В приведенном определении совершенно отчетливо выступают две мысли: неразрывная связь пения с хирономией и ее способность указывать мелос. Аналогичная точка зрения высказывается и Гавриилом: «Ведь в псалтике абсолютно ничего невозможно петь без согласия с хирономией» (οὐδοτοῦν γὰρ ἐστὶ δυνατὸν εἰλεῖν τίνα δίχα χειρονομίας ἐν τῇ φαλτικῇ)<sup>14</sup>. Таким образом, хирономия была обязательной составной частью всего музыкально-певческого дела.

Однако реконструкция византийского хирономического искусства крайне затруднена из-за многих причин. Прежде всего, хирономия постоянно развивалась и видоизменялась, а это значит, что невозможно говорить о раз и навсегда установленной системе. Кроме того, она основывалась на живом общении руководителя хора с певцами и зависела от своеобразия творческой манеры каждого доместика или протопсалта, от особенностей каждого данного хора, от специфики исполняемого произведения и т. д. Иными словами, главным содержанием хирономии служило то, что почти не поддается письменной фиксации. Поэтому в сохранившихся музыкально-теоретических источниках отсутствует описание хирономических жестов и содержащейся в них интонационной информации. В некоторых рукописях имеются лишь отдельные, часто мимолетные упоминания о считанных хирономических жестах и их значении. Однако эти сведения не в состоянии даже частично удовлетворить интерес к хирономии.

Существует, правда, один-единственный небольшой источник, который полностью посвящен ей,— это один лист из кодекса монастыря святой Екатерины на Синае (Codex Sinai 310). Интересующий нас текст переписан с более раннего экземпляра в 1365 г. неким Георгием<sup>15</sup>. Он начинается словами: «С богом, начало объясняемых порознь знаков [псалтического искусства]» (Ἄρχῃ σὺν Θεῷ τῶν σημαδίων ἐμηνευομένων καθ' ἑκαστον)<sup>16</sup>. Рукопись приписывает этот текст «мудрейшему господину Михаилу Влеммиду», о котором, к сожалению, не сохранилось никаких сообщений. Невозможно даже установить, имел ли Михаил Влеммид отношение к знаменитому Никифору Влеммиду (XIII в.) — ученому, церковному и политическому деятелю.

<sup>13</sup> Codex Lavra 1656.— Tardo.— P. 226.

<sup>14</sup> Gabriel Niegotopachos. Op. cit.— P. 52.

<sup>15</sup> См.: Бенешевич В. Описание греческих рукописей монастыря святой Екатерины на Синае: Т. 1: Замечательные рукописи в библиотеке Синайского монастыря и Синагеджуванского подворья (в Каире), описанные архимандритом Порфирем.— Спб., 1911.— С. 158.

<sup>16</sup> Там же.— С. 159.

Уцелевший лист этого текста публиковался несколько раз, но почти никогда его содержание не связывалось с хирономией. Первый его издатель, известный русский собиратель древних рукописей К. А. Успенский<sup>17</sup>, видел в нем только «иноскажение духовное»<sup>18</sup>, что и отразилось в опубликованном им очень приблизительном русском переводе текста<sup>19</sup>. В. Бенешевич издал греческий текст без всяких комментариев<sup>20</sup>, а Л. Тардо предположил ему небольшое вступление, в котором высказал мысль, что автор текста «везде стремится найти мистическое и символическое, даже там, где этого совершенно не может быть». Он считал, что все объяснения, дающиеся в тексте, «наивны и не имеют никакого отношения к искусству мелургии»<sup>21</sup>. Х. Ханних рассматривает содержание этого памятника как «теолого-мистическое объяснение невм»<sup>22</sup>. Только один из «трех учителей», реформаторов и создателей современной греческой нотации, Хрисант из Мадита, говоря о хирономии отдельных невм, привел несколько цитат из текста Михаила Влеммida, не поясняя их и не указывая их источника<sup>23</sup>. Таким образом, несмотря на то, что этот текст известен давно, он никогда не привлекал должного внимания исследователей.

Текст Михаила Влеммida написан в форме вопросов и ответов и рассчитан на употребление в церковной и монастырской учебной практике. Это предопределило и особенности изложения материала, призванного помочь будущим певчим освоить и запомнить хирономические жесты. Предлагаемые в тексте параллели и сравнения заимствованы из библейской литературы. Далеко не каждый параграф этого источника может быть сейчас объяснен, но он, безусловно, дает представление об основных принципах, лежащих в основе хирономических жестов и методов их изучения.

Начальный раздел вопросоответника гласит: «По какому образу хирономируется изон? (τὸ ἴον εἰς τύλον χειρονομεῖται;) — По образу святой Троицы. Он, как святая Троица, триедин, и ни отец, ни сын, ни святой дух по божественной сущности не больше [друг друга]. Так поется и изон, [хирономируясь] соединенными пальцами» (συγχειμένων ... δακτύλων). Судя по этому отрывку, знак «изон» (буквально — равное), обозначавший повторение высотного уровня предыдущего знака, изображался «уравненными» соединенными пальцами так, чтобы их концы были на одной линии.

<sup>17</sup> Порфирий (Успенский К.). Первое путешествие на Афонские монастыри и скиты.— Ч. 2.— С. 113—114.

<sup>18</sup> Там же.— С. 88.

<sup>19</sup> Там же.— С. 87—88.

<sup>20</sup> Бенешевич В. Указ. соч.— С. 159—162.

<sup>21</sup> Tardo L. L'antica melurgia bizantina.— P. 244. Сам греческий текст опубликован в книге Л. Тардо на с. 245—247. При цитировании будет использована эта публикация.

<sup>22</sup> Hannich Ch. Die Lehrschriften zur byzantinischen Kirchenmusik.— S. 204.

<sup>23</sup> Χρύσανθος ἐκ Μαδύτων ... Op. cit.— P. 92 (§ 210—212).

«По какому образу хирономируется оксия? — По образу острых копий либо словно подражая острым гвоздям» (τῶν ὁξέων δοράτων, ἡ ὡς τοὺς ὁξεῖς ἥλους μιμεῖσθαι). Очевидно, для показа оксии было использовано общее значение термина (οξεῖα — острая). Поэтому задача хиронома заключалась в том, чтобы жестом передать смысл прилагательного. Этому не в малой степени должно было способствовать и графическое изображение оксии, полностью соответствующее такому жесту.

«По какому образу хирономируется петasti? — По образу руки Господа, вешающего парализованному: подними свою постель и ходи». Наглядная иллюстрация учителя давала учащимся не только полное представление о жесте, изображающем петasti, но и, благодаря цитате из «Евангелия от Иоанна» (5, 8), этот жест закреплялся в их памяти, так как ассоциировался с конкретным сюжетом. Гавриил же приводит иное описание хирономического жеста петasti: «Значение слова „петasti“ произошло от хирономии, ибо... [при этом доместик] двигает руку словно крылом» (κινεῖ τὴν χεῖρα ὡς πτέρυγα)<sup>24</sup>. Столь различное толкование — результат популярных в среде доместиков и протопсалтов индивидуальных способов исполнения хирономических жестов, имеющих одно и то же значение.

«По какому образу хирономируется куфизма? — По образу облака, осенившего Господа при преображении, и она указывает тремя пальцами Христа, Моисея и Илию». Чтобы уяснить суть этого жеста, нужно вновь вспомнить, что термин «куфизма» произошел от глагола κυφίειν — облегчать. В трактате Псевдо-Дамаскина сказано, что «куфизма — это что-то единичное и легкое и в хирономии, и в звучании»<sup>25</sup>. Следовательно, аналогия с облаком вполне естественна. Возможно, что различные доместики и протопсалты по-разному изображали жестами эту легкость.

«Какой образ показывает (δεικνύει) дипли? — Она показывает руку Господа, наставляющего иудеев и глаголющего им: „Слова, которые говорю я, говорю не от себя, а от пославшего меня отца“. Он показал божественное тремя поднятыми пальцами, а человеческое — согнутыми». В этом отрывке, использующем почти буквальную цитату из «Евангелия от Иоанна» (14,10), описаны два фиксированных положения трех пальцев: поднятое и согнутое. Как видно, жест для дипли был связан со сменой этих двух положений, в противном случае автор не упоминал бы их здесь. Кроме того, сам смысл названия «дипли» (двойная) допускает соединение двух таких жестов.

«Какой образ показывает кратимокатавазма? — Она показывает образ нисходящего к нам бога, который, сошедши с неба и рожденный во плоти от святой девы, стал человеком и, сам сошедши в гроб, воскрес из умерших и не покинул отцовского

лона». Кратимокатавазма — синоним невмы кратимогипорроон<sup>26</sup>. Для знака, обозначавшего последовательность двух нисходящих секунд, был совершенно естествен хирономический жест, связанный с иллюстрацией нисхождения. Для церковной же среды, в которой проходило обучение, не было ничего проще, чем ассоциировать этот жест с сопствием Христа на землю. Каждый хироном мог найти много возможностей для реализации такого жеста, а хоровой коллектив, постоянно работавший с ним, был хорошо знаком с его очертаниями и смыслом.

«Какой образ показывает параклитики? — Она показывает огонь у моря Тивериадского и призыв Христа: придите, обедайте». Здесь соединены два фрагмента из «Евангелия от Иоанна» (21, 6 и 21, 12). Ясно, что жест должен был как-то отразить термин «параклитики» (от глагола παρακαλέω — призываю, зову). Однако каков был сам жест — остается загадкой.

«Что показывает паракалезма? — Она показывает жезл Моисея, превращенный в змею». Это описание, основанное на ветхозаветном материале (книга «Исход» 7, 9—10), перекликается с указанием Гавриила<sup>27</sup>. Возможно, что при знаке паракалезма происходила некоторая «глиссандрирующая вибрация» голоса, и это легче всего можно было показать змееобразным движением. Вспомним, что и графика паракалезмы имеет зигзагообразные, «искривленные» контуры. Скорее всего, хироном просто «рисовал» этот знак в воздухе.

«По какому образу хирономируется вариа? — По образу времени несущих и дороги освобожденных; как утверждают [некоторые] из грамматиков, человек, идущий согнутым, напоминает оксию, а управляющий вожжами напоминает изображающего облеченное ударение» (οτὶ ἄνθρωπος λεριπατῶν κυφός μιμεῖται τὴν ὁξέαν, καὶ ὁ οἰνοχευτικός μιμεῖται τὴν λεριπλομένην). При первом знакомстве с этим параграфом возникает недоумение. Ведь в вопросе речь идет о варии — знаке, указывающем на особую выразительность голоса при нисходящем движении, а в ответе говорится об оксии (грамматический знак острого ударения) и об облеченном ударении (accentus circumflexus). Но, во-первых, нужно вспомнить, что музыкальные невмы оксии и варии произошли от одноименных знаков просодии или, вернее, музыкальные невмы графически являются теми же знаками акцентуации, но применительно к исполняемому музыкальному материалу. Поэтому ассоциации грамматиков, связанные с просодическими знаками, здесь вполне уместны. Во-вторых, начертания оксии и варии идентичны. Они отличаются лишь наклонами: у оксии — вправо, а у варии — влево. Но эта разница видна только при написании. Если же знаки изображаются наклонами туловища человека, о чем

<sup>24</sup> Gabriel Hieromonachos. Op. cit.— P. 60.

<sup>25</sup> Codex Lavra 1656.— Tardo.— P. 224.

<sup>26</sup> См. на с. 243 наст. изд.

<sup>27</sup> Традиционная форма — οἰνοχευτικός.

повествуется в источнике, то не играет никакой роли, в какую сторону будет этот наклон. Важно только, чтобы в положении корпуса была явно выражена наклонность. Следовательно, при «исполнении» знаков корпусом они неразличимы. Это хорошо понимал автор анализируемого текста, противопоставивший в таком плане не оксию и варию, а оксию и облеченнное ударение. Но хирономический знак оксии уже был описан им вначале. Следовательно, здесь подразумевалась вариа, которую можно изобразить хирономически аналогичным образом.

«По какому образу хирономируется килизма? — Она показывает солнце, передвигающееся с востока на запад». Не нужно обладать большой фантазией, чтобы в общих чертах представить хирономический жест, способный проиллюстрировать данное описание, тем более, что конфигурация знака килизмы помогает этому. Нужно думать, что в этом случае доместик очерчивал в воздухе знак килизмы, что воспринималось певчими как движение руки «с востока на запад».

«В каком образе хирономируется антикенома? — Она показывает невод и крюк, брошенный Петром в море с лодки, после чего он и нашел статир»<sup>29</sup>. Это также довольно наглядная картинка, которая могла найти соответствующее воплощение в хирономическом жесте. В тексте «Евангелия от Матфея» (17, 27), из которого заимствован данный сюжет, нет никакого упоминания о крюке. Следовательно, слово «крюк» было введено только ради того, чтобы напомнить учащимся о форме антикеномы (вспомним начертание этой невмы). Можно предположить, что жест скорее всего воспроизводил крюкообразное движение.

«Что показывает апостроф? — Дары Иоакима и Анны, возвращающихся из храма [после молитвы] о бездетности их». Этот фрагмент построен на «собыгравании» глагола ἀλοτρέφω (поворачиваю, возвращаю). Поэтому и возникла ассоциация с «возвращающимися» (ἀλοτρέφοντες) из храма Иоакимом и Анной (вполне возможно, что здесь мог быть использован и любой другой сюжет, описание которого так или иначе содержало бы глагол ἀλοτρέφω). Мог ли руководитель хора жестом показать «возвращающихся»? Вероятно, это был один из тех условных жестов, который по договоренности между доместиком и хором фиксировался в памяти при помощи известного сюжета.

«Что показывает элафон? — Он показывает образ руки Господа, преломившего хлеб и отдавшего его ученикам». Невма элафон, близкая по форме к эллиптической полусфере, при желании могла быть истолкована как контуры выпеченного круглого хлеба (при плоскостном изображении). Певчие, заранее привученные к такой ассоциации, должны были хорошо отличать этот знак.

<sup>29</sup> Статир — золотая и серебряная монета, имевшая различные формы неодинаковой стоимости.

«Что показывает псифистон? — Лестницу Якова, которую он увидел во сне, то есть пресвятую богородицу». Псифистон указывает на раздельность каждого звука в мелодической последовательности (нечто наподобие *trascato*). Поэтому вполне допустимо, что каждая «ступень» изображаемой лестницы, заимствованной из ветхозаветной книги «Бытия» (28, 12), ассоциировалась с соответствующим звуком.

Наибольшую трудность для трактовки представляют те разделы источника, которые описывают «образ руки»: «По какому образу хирономируется олигон? — Он хирономириается по образу руки Господа, вешающего ученикам: бросьте сети в правую сторону и найдете».

«Что показывает пеластон<sup>30</sup>? — Он показывает руку ангела, сказавшего пастырям: идите в Вифлеем и найдете младенца в пеленках; это есть Христос, бог наш».

«Какой образ показывает кратима? — Она показывает руку Иоанна Крестителя, с [ее] помощью утверждающего и глаголющего: се агнец божий».

«Какой образ показывает аподерма? — Она показывает форму скинии свидетельства».

«По какому образу хирономируется ксирон клазма? — По образу руки Господа, благословившего пять хлебов и насытившего пять тысяч».

«Что показывает горгон? — Он показывает руку Иоанна Крестителя, радующегося душой и раздающего рукой [крестное знамение], которым он крестил Христа...»

Содержание всех этих разделов трудно сопоставить с графикой указанных в них невм и оно не проясняет их музыкального смысла. Поэтому о хирономических жестах пеластона, кратимы, аподермы, ксирон клазмы и горгона пока невозможно сказать что-либо определенное.

Несмотря на все сложности толкования текста Михаила Влеммida, он помогает понять, что в основе хирономических жестов лежали начертания соответствующих невм либо «рисованная» передача смысла названий невм, либо такое же изображение их основных музыкальных значений. Эти важнейшие принципы хирономии в общем были известны и прежде, однако рассмотренный источник дает возможность приблизиться к осмыслинию некоторых конкретных хирономических жестов.

<sup>30</sup> В рукописи τὸ πεταστόν, но совершенно очевидно, что речь идет о пеластоне. Во-первых, хирономический жест для петасти уже описывался выше, а во-вторых, такая форма записи петасти не встречается.

## КРАТКОЕ ПОСЛЕСЛОВИЕ

К середине XV века музыкальное искусство и наука о музыке в Византии достигли своего наивысшего расцвета, явившегося итогом многовекового развития. В музыкально-художественном творчестве это был результат сложных и продолжительных взаимоотношений фольклорной и культовой музыки, взаимодействия непосредственных и опосредованных традиций музыкальной античности со средневековыми формами музенирования, постоянных художественных контактов между музыкальными культурами народов, населявших в различные периоды византийскую империю, и их соседями. Это был результат творческих поисков наиболее передовых византийских музыкантов, их постоянной борьбы с рутиной и с изжижающими себя интонационными структурами, их высокой профессиональной культуры. И, наконец, это был результат активного участия музыкального искусства в общественной жизни государства и всех слоев византийского населения.

Расцвет науки о музыке был предопределен этим бурным развитием художественного творчества, требовавшим теоретического осмыслиения. Если кратко перечислить крупнейшие исторические завоевания византийской науки о музыке, то они сводятся:

а) к созданию первой и, наверное, единственной в истории музыки теории невменной нотации (к сожалению, не сохранившейся в полном объеме);

б) к созданию теории ихосов, запечатлевшей особенности средневекового звуковысотного музыкального мышления.

Пусть при таком тезисном изложении эти достижения выглядят достаточно скромно, но по своему содержанию они столь значительны, что дают возможность византийскому музыказнанию занять достойное место в историческом развитии музыкально-теоретической мысли<sup>1</sup>.

Коль скоро судьба византийской империи была предрешена целым рядом исторических, социальных и общественных причин, была предопределена и участь византийской музыкальной куль-

туры. Удел, начертанный историей для византийской музыки, был такой же, как и для античной: она должна была, вместе с породившей ее цивилизацией, уйти в прошлое. Но аналогично тому, как на рубеже античности и средневековья старое и новое, оплотворяя друг друга, дало своеобразные и необычные художественные формы, так и на границе средневековья и Возрождения византийская музыка дала мощный импульс для развития музыкального творчества. Вся дальнейшая история музыки в Греции — блестящее подтверждение этому. Здесь дело не только в том, что византийская музыка стала образцом для целой плеяды выдающихся мелургов нового времени, но и в продолжающейся активной художественной жизни произведений, созданных в византийскую эпоху. Достаточно сказать, что все греческие послевизантийские музыкальные рукописи сплошь и рядом содержат произведения византийских мелургов XIII—XV веков. А поскольку в рукописи попадали песнопения, как правило, постоянно звучавшие в музыкальной практике (в противном случае не было надобности в их переписке), можно сделать вывод, что наиболее выдающиеся произведения византийской музыки обладали большой художественной ценностью, которая помогла им пережить века. Известно также, что византийские музыкальные традиции оказывали влияние на искусство соседних народов не только в эпоху расцвета византийской империи, но и после ее краха. Следовательно, трагический день 29 мая 1453 года не стал концом византийской музыки.

Это с полным правом можно сказать и о византийском музыказнании. Вся последующая эволюция музыкально-теоретической мысли в Греции является прямым развитием византийских музыкально-теоретических представлений. Вместе с византийской музыкой на соседние народы оказала влияние и византийская наука о музыке. Поэтому, как и всякая подлинная наука, она стала интернациональным явлением, отразившим уровень музыкально-теоретического развития эпохи.

Ее изучение находится еще если не в начальной, то, во всяком случае, на одной из ранних стадий. Поэтому многое здесь остается пока неясным, требует уточнения и более глубокого понимания. Чем основательнее и полнее будет освоен этот сложный исторический пласт музыказнания, тем яснее станет весь процесс эволюции науки о музыке.

<sup>1</sup> Не следует забывать еще одну важную заслугу византийского музыказнания — сохранение для потомков памятников античной науки о музыке и развитие ее традиций. Но это — сфера *musica theorica*, которая не была проанализирована в настоящей книге.

## СОДЕРЖАНИЕ

|                     |   |
|---------------------|---|
| От автора . . . . . | 3 |
|---------------------|---|

### Часть первая

#### РАННЕВИЗАНТИЙСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ

|   |     |
|---|-----|
| Г л а в а I. Музикальная культура IV — первой половины VII веков              | 7   |
| Г л а в а II. Источники музыкоznания . . . . .                                | 36  |
| § 1. Византийская патристика и наука о музыке . . . . .                       | 36  |
| § 2. Источники поздневизантийской и ранневизантийской теории музыки . . . . . | 44  |
| § 3. Музыка — наука и искусство . . . . .                                     | 52  |
| Г л а в а III. Гармоника. Ритмика. Нотация . . . . .                          | 64  |
| § 1. Понятие гармоники . . . . .  | 64  |
| § 2. Музикальный звук . . . . .   | 66  |
| § 3. Учение об интервалах . . . . .   | 72  |
| § 4. Системы . . . . .  | 90  |
| § 5. Ритмика . . . . .  | 106 |
| § 6. Нотация . . . . .  | 114 |

### Часть вторая

#### ПОЗДНЕВИЗАНТИЙСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ

|   |     |
|---|-----|
| Г л а в а I. Музикальная культура второй половины VII — середины XV веков . . . . . | 128 |
| Г л а в а II. Источники по <i>musica practica</i> . . . . .                         | 156 |
| Г л а в а III. Канонизация ладотональной системы . . . . .                          | 175 |
| Г л а в а IV. Разновидности византийской нотации . . . . .                          | 200 |
| § 1. Античная нотация в Византии . . . . .  | 200 |
| § 2. Экфонетические знаки . . . . .   | 204 |
| § 3. Палеовизантийская нотация . . . . .  | 207 |
| § 4. Средневизантийская нотация . . . . .   | 222 |
| Краткое послесловие . . . . .   | 254 |

Евгений Владимирович Герцман

#### ВИЗАНТИЙСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ

Редактор В. С. Буренко. Художник Н. И. Васильев. Худож. редактор

Р. С. Волховер. Техн. редактор Г. С. Мичурин. Корректоры Т. В. Львова,  
В. В. Рыковский

И. Б. № 3656

Сдано в набор 23.12.87. Подписано в печать 19.10.88. Формат 60×88<sup>1</sup>/16.  
Бумага офсетная № 2. Гарнитура литературная. Офсетная печать. Усл. печ. л. 16. Усл. кр.-отт. 16. Уч.-изд. л. 17,8. Тираж 5000 экз. Изд № 3402.  
Заказ 2692/827. Цена 1 р. 60 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение  
191123, Ленинград, ул. Рылеева, д. 17

Диапозитивы изготовлены в Ленинградской типографии № 2 головном пред-  
приятии ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения  
«Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Госу-  
дарственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной  
торговли. 198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29.

Отпечатано в Ленинградской типографии № 4 ордена Трудового Красного Знаме-  
ни Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой  
Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.